دراسات نقدية وادبية واستشراقية باللغة الانجليزية

أعدها وقدم لها
الدكتور أحمد شوقي

دار العلوم العربية
بيروت - لبنان

دار العلوم العربية

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
١٤١٠هـ ١٩٩٠م

الناشر
دار العلوم العربية
للطباعة والنشر
مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عفاف
هاتف: ٣٠٧١٧٣
ص.ب: ٩٥٣٥-١١
بيروت - لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة :

مثلما لا توجد الأمة المنغلقة على ذاتها والمنقطعة عما يجاورها من أمم أخرى تتبادل معها سبل الحياة فتفيد منها وتفيدها . فكذلك الآداب القومية لا يوجد منها الأدب المنغلق على ذاته ، وإنما النشاط الأدبي القومي هو في تفاعل مستمر مع الآداب الأخرى البعيدة عنه في الزمان أو المكان . وإذا تفحصنا مسيرة أي أدب قومي لوجدناها سلسلة من التفاعلات الذاتية من داخل الأدب متمثلاً فيما يسمى التقاليد والأعراف الأدبية المتوارثة ، ومن جانب آخر هناك التفاعلات مع الأنماط والأعراف الأدبية الوافدة من الخارج . ويظل الأدب حياً وغنياً طيلة استمرار هذه التفاعلات من الداخل والخارج . ويصاب الأدب القومي بالجمود الذي يؤدي إلى الموت عندما تتوقف هذه العملية التفاعلية . ولقد أصبحت هذه العملية ظاهرة جلية مع تقدم وسائل الاتصال الحديثة التي جعلت من الكون عالماً صغيراً متشابكاً إلى حد التعقيد . .

ومع اختلاف الألسنة ووقوف اللغة حاجزاً منيعاً أمام هذه التفاعلات الأدبية لا يستطيع تجاوزه إلا قلة قليلة في كل مجتمع تملك ناصية لغة أجنبية أو أكثر ويظل تأثيرها محدوداً إلى حد كبير ، تصبح الترجمة أهم وسيلة من وسائل التبادل الثقافي والأدبي بين الأمم . وإذا راجعنا تاريخ الآداب والحضارات نجد أنه كان للترجمة دائماً الدور الرئيسي في ازدهار الحضارة الإسلامية خلال العصر العباسي ، ودورها ثانية في بعث النهضة العربية في العصر الحديث . أما في العالم الغربي فقد كان للترجمة الدور الأكبر في توحيد الآداب الأوروبية في كيان واحد حتى أصبحنا نتحدث عن « الأدب » الأوروبي و « الحضارة » الأوربية ـ ولا يعني هذا أن الشعوب الأوروبية قد ذابت مع آدابها في « أدب واحد » أو في « هوية واحدة » ، وإنما يمكن القول أن كل أدب أوروبي هو « تنوع » في داخل « وحدة » واحدة . وما زال

الدارسون يتطلعون إلى « وحدة أدبية واحدة عالمية » تكون الآداب القومية على مستوى العالم « تنويعات » متعددة داخل هذه الوحدة . ومن ثم كان الاهتمام الزائد والمستمر بحركة الترجمة بين الآداب القومية من حيث الغاية من الترجمة في تلاقي الثقافات والحضارات ، ومن حيث ممارسة عملية الترجمة ذاتها بكونها فعالية إبداعية تنمي التذوق الأدبي والحاسة النقدية . وفي هذا الإطار رأينا أن نقدم في الصفحات التالية عدداً من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية تتعلق بدراستنا الأدبية الحديثة ، وقد جعلناها في ثلاثة محاور :

في القسم الأول نصوص من النقد الأدبي الحديث باللغة الإنجليزية ولا يخفى على أحد أن الحركة النقدية العربية الحديثة قد تأثرت منذ عصر النهضة الحديثة بالنقد الأوروبي ، وما زالت حركة التفاعل بين النقد الأوروبي والنقد العربي التراثي قائمة حتى وقتنا الحاضر .

وفي القسم الثاني اخترنا عدداً من النصوص الإبداعية من الشعر والمسرحية والرواية في الأدب الإنجليزي في محاولة للتعرف ـ عن قرب ـ على أحد الآداب الأجنبية . ولا شك أن الترجمة هي أفضل وسيلة لتذوق هذا الأدب ومعرفة نسيجه ، ومن ثم تتيح لنا فرصة لتنمية الفعالية النقدية لدينا ، بل إنها تساعدنا على أن نفهم أدبنا « القومي » بصورة أفضل .

وفي القسم الثالث هناك عدد من الدراسات التي قدمها المستشرقون الإنجليز لثقافتنا العربية والإسلامية ، ومن ثم يمكن أن نتعرف على فهم « الآخرين » لنا ولتراثنا ومدى تفهمهم للثقافة العربية الإسلامية التي تقترب من ثقافتهم أحياناً وتتباعد أحياناً أخرى . ونتعرف أيضاً على مناهجهم في الدرس الأدبي بعامة وطرق تناولهم التاريخي والنقدي للأدب .

وقد فضلنا أن نتبع كل نص بترجمة قسم منه إلى اللغة العربية حتى يأنس القارىء إلى النصّ وموضوعه ، ثم نتركه ليتعامل بنفسه مع الجزء الباقي في لغته الأصلية ومن ثم يحاول ترجمته واستيعابه . وبذلك نرجو أن تتم الفائدة من هذه الدراسة .

بيروت ١٩٨٩ والله الموفق **د . أحمد شوقي**

القسم الاول
نصوص نقدية باللغة الانجليزية

فن الأدب

تميل تعريفات الكلمة ـ أدب ـ لأن تكون غير مباشرة . يقول معجم أوكسفورد المختصر إنها « الكتابات التي تكمن قيمتها في الأسلوب الشيق أو التأثير العاطفي » . وأشار ناقد القرن التاسع عشر والترياتر إلى « قضية الأدب الخيالي أو الفني » باعتبارها « وثيقة [رسالة] لكن ليس للحقيقة المجردة ، إنما للحقيقة في صيغها اللانهائية المتعددة » . إنما تعريفات كهذه تفترض في الحقيقة علم القارىء المسبق بماهية الأدب ، وبالفعل يبدو أن معناه الرئيسي على الأقل ، واضح بشكل كافٍ . كلمة أدب مشتقة من الكلمة اللاتينية Lıttera « حرف من الألفبائية » ، هي أولاً وبشكل رئيسي الجماع الكلي للكتابة الإنسانية ، وهي بالتالي جماع الكتابة المنتمية للغة أو شعب ما ، ثم هي الأجزاء الخاصة من الكتابة .

وإنه من المحتم الآن تحديد هذه التعابير . إن استعمال الكلمة كتابة عند وصف الأدب هو في حد ذاته مضلل ، فالمرء قد يتحدث عن الأدب الشفهي أو أدب الشعوب البدائية .

لا يقتصر فن الأدب على الكلمات المدونة على الورقة ، فهي موجودة بسبب تدوينها . والأدب ، كفن ، هو تنظيم للكلمات بحيث تمنح المتعة ؛ ومن خلالها يقوم الأدب بعرض وإيصال التجربة ، ومن خلالها يعمل في المجتمع كنقدٍ رمزيّ مستمرٍ للقيم . .

هدف الأدب :

الأدب هو أسلوب من التعبير البشري ، لكن لا يمكن اعتبار كل ما يجسد في كلمات ـ حتى عندما ينظم ويدون ـ أدباً . إن الكتابات التي هي في المقام الأول تثقيفية ـ فنياً ، مدرسياً ، صحافياً ـ يمكن أن تقصى في معظمها عن مرتبة الأدب ، من قبل أكثرية النقاد . من ناحية ثانية ، هناك أنماط معنية من الكتابة ، تعتبر عالمياً أنها تنتمي إلى الأدب كفن ويقال عن المحاولات الفردية ضمن هذه الأنماط إنها ناجحة إذا امتلكت شيئاً يسمى الفضيلة الفنية ، وإنها فاشلة إذا لم تمتلكها . (الموهبة) ! .

وطبيعة هذه الفضيلة الفنية هي أقل سهولة في التعريف منها في التمييز ، فالكاتب لا يحتاج إلى تعقبها لامتلاكها . وعلى العكس تماماً نجد أن عرضاً علمياً يكون على درجة أدبية عظيمة ، ولا يكون لشعر مبتذل أدنى قيمة على الإطلاق . ويعتبر الشعر الغنائي ، الأسلوب الأدبي الأكثر نقاءً (أو ، على الأقل الأكثر عاطفة) يليه الرثائي ، الملحمي ، المسرحي ، القصصي ، والنظم التفسيري .

وتستند معظم نظريات النقد الأدبي على تحليلات الشعر ، لأن مشكلات الأدب الجمالية تظهر هناك بشكلها الأبسط والأنقى ، ويفقد الشعر الفاشل أدبياً تسميته بالشعر ، إذ إنه نظم فقط . معظم الروايات ـ بالتأكيد جميع الروايات العالمية العظيمة ـ هي أدب ، لكنْ هناك آلاف منها لا تعتبر كذلك . ومعظم المسرحيات العظيمة تعتبر أدباً (ومع أن الصين تمتلك واحداً من أعظم التراثات المسرحية في العالم ، فإنها تعتبر مسرحياتها مع استثناءات قليلة ، خالية من أي فضيلة أدبية على الإطلاق) . واعتبر الأغريقُ التاريخَ واحداً من الفنون السبعة ، وأنه ملهم من الآلهة كليو . وجميع الإحصاءات التاريخية القديمة في العالم يمكن أنْ تؤخذ أمثلة رفيعة على فن الأدب ، لكن معظم الأعمال والدراسات التاريخية الحالية لا تكتب في المقام الأول مع توقد أدبي في الذهن ، وإن كان قد يمتلك كما في السابق لكن عن طريق الصدفة . وكتبت المقالة ذات وقت بترو ، باعتبارها قطعة من

الأدب ، وكان موضوع بحثها ضئيل الأهمية نسبياً . أما اليوم فإن معظم المقالات تُكتب كتفسيرات.، ثقافية صحافية ، ومع ذلك فإنه لا يزال هناك كتاب مقالات في التراث العظيم ينظرون إلى أنفسهم كفنانين . إن بعض كتاب المقالة البارعين ، ماضياً وحاضراً ، هم نقاد أدب ، مسرح وفن . وتصنف بعض الوثائق الشخصية (سير ذاتية ، يوميات ، مذكرات ، رسائل) ضمن أعظم الأعمال الأدبية العالمية . بعض النماذج لهذه الأعمال الأدبية كتبت مع تصور الأجيال القادمة في الذهن ، بينما كتبت أعمال أخرى دون أدنى فكرة في كونها قد تقرأ إلا من الكاتب . بعضها كتب بأسلوب أدبي رفيع ، بعضها صِيغ بلغة خاصة التطور كسبت مكانتها الأدبية بسبب قوة حجتها ، بصيرتها ، عمقها وهدفها . وتصنف أعمال فلسفية عديدة كأدب . فقد كتبت محاورات أفلاطون (قرن ٤ ق.م) بكثير من المهارة القصصية ، وبالنثر الأكثر صفاءً ، وتأملات امبراطور القرن الثاني الروماني ماركوس أورليوس هي مجموعة أفكار واضحة العشوائية ، واليونانية التي كتبت بها غير مألوفة ، ومع ذلك فكلاهما يصنف مع الأدب . بينما لا تعتبر كذلك تأملات فلاسفة آخرين ، قدامى ومحدثين . وتبقى أعمال علمية معنية بالرغم من مرور الزمن على محتواها العلمي . وهذه الحقيقة واضحة أيضاً بالنسبة إلى كتب التاريخ الطبيعي ، حيث أن لعنصر الملاحظة الشخصية أهمية خاصة . وخير مثال على ذلك كتاب التاريخ الطبيعي والعصور القديمة لسيلبورن (١٧٨٩) للمؤلف جيلبرت وايت . الخطابة ، فن الإقناع ، وكان يعتبر فناً أدبياً عظيماً منذ فترة طويلة . فخطابة هنود أميركا على سبيل المثال مشهورة . بينما في الأغريقية القديمة ، كانت يولنيا الآلهة المكرسة للشعر والخطابة . وكان لخطيب روما العظيم شيشرون تأثير حاسم على تطور أسلوب النثر الإنجليزي . وخطاب (غيتسبرغ) لأبراهام لنكولن معروف لكل تلميذ أميركي . أما اليوم فإن الخطابة تعتبر غالباً حرفة أكثر من كونها فناً . فمعظم النقاد لا يعترفون بأن ـ الكتابة الإعلامية ، القصص التجارية المحضة ، أو مخطوطات السينما والرائي ـ صيغ كتعبير أدبيّ . ومع ذل فإن آخرين يقاومون بشدة تنحيتها . فالنص قد يبدو في الحالات الفردية واحداً من النقاعة

والحقيقة الثابتة . ويصبح تصنيف الأدب في الحقيقة أكثر وأكثر صعوبة ، لأنه في الحضارة الحديثة تتواحد الكلمات في كل مكان . فالإنسان هو موضوع لفيض مستمر من الأفكار المتبادلة ، ومعظمها سريع التلاشي ، لكن هنا وهناك في الصحافة الرفيعة المستوى ، في التلفزيون ، في السينما ، في الرواية التجارية ، في قصص المغامرات والقصص البوليسية ، وفي النثر التفسيري البسيط ، تحققُ بعض الكتابات وغالباً عن طريق الصدفة ، إشباعاً جمالياً ، عمقاً وصلة بالموضوع ، مما يخولها لأن تقف مع الأمثلة الأخرى لفن الأدب .

التأليف الأدبيّ :

النظريات النقدية .

« الغربية » : إذا كان للمصريين الأوائل أو السومريين نظريات نقدية عن كتابة الأدب ، فإن هذه النظريات لم تتمتع بالحياة . ومهما يكن ، فإن الفقد الغربي منذ زمن الأغريق القدماء حتى الوقت الحاضر ، قد تمت الهيمنة عليه من قبل نظريتين متعارضتين في فن الأدب ، ويمكن أن تسميا بكل ارتياح النظرية التعبيرية والنظرية الاستدلالية للتأليف . ويعتبر الفيلسوف والعالم الأغريقي أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) أول ممثل عظيم للمدرسة الاستقلالية في التفكير . وقد صُرف النظر عن موهبته الشعرية (الأجزاء المتبقية والتي حصرت بتحليل التراجيديا « المأساة » والشعر الملحمي) ككتاب نموذجي لكتابات المتكسبين من الكتابة . لا شك أن أرسطو كان في الأصل مهتماً بنظرية البناء للملحمة ، إلى حد مشابه من اهتمام المهندس المعماري بتحليل بناء معبد ، لكن أرسطو ليس على وجه الحصر إيجابياً وواقعياً . مهما يكن ،

فإنه ينظر إلى عناصر التعبير في الأدب باعتبارها ثانوية الأهمية ، والمصطلحات التي يستعملها لوصف العناصر التي كانت عرضة للتأويل وقضية جدل منذ ذلك الحين . والبحوث الأغريقية عن الجليل في القرن الأول ، تعالج (الكلمة اصطلاحاً معزوة إلى لونجينوس القرن الثالث) التساؤل الذي بقي دون جواب من قبل أرسطو ـ ماذا يجعل الأدب الرفيع

« رفيعاً » ؟ معاييره هي تقريباً تعبيرية بكل ما في الكلمة من معنى .

وأينما يكون أرسطو محللاً وينص على قواعد عامة ، يكون لونجينوس المزعوم أكثر تحديداً ، ويقوم العديد من الشواهد : لذلك فإن نظرياته النقدية مقصورة بشكل واسع على العموميات الإنطباعية . لذلك كان الجدال موجوداً عند بداية النقد الأدبي الغربي . هل الفنان أو الكاتب شخص اختصاصي كطاهٍ أو مهندس ، بحيث يصمم وينشيء نوعاً من آلة تستنبط تجاوباً جمالياً من جمهوده ؟ . أو هل هو فنان يعبر عن ذاته قبل أي شيء آخر ، وإذ إنه غالباً ما يصرح عن الحقائق الأكثر عمقاً لوجوده الشخصي ، لذلك يولد تجاوباً عند قرائه لأنهم يعترفون ببعض التطابق العاطفي معه ؟ . إن هذا التناقض ينطبق على التاريخ الأوروبي الغربي كله ـ اللاهوتية إزاء الإنسانية الكلاسيكية إزاء الرومانسية ، التكعيبية إزاء التعبيرية ـ وما زال موجوداً إلى يومنا هذا عند إصدار الأحكام العامة على فنانينا المعاصرين وكتابنا .

وإنه لمن المستغرب كيف أن بعض النقاد صرح بأن هذا التناقض غير واقعي ، وذلك لأن العمل الأدبي أو الفن التشكيلي هو في آن استدلالي وتعبيري ، وأنه في الحقيقة يجب أن يكون الاثنين معاً .

الشرقية :

من ناحية ثانية ، كانت النظريات النقدية للأدب ، أكثر تنوعاً في الشرق . فهناك كمية غزيرة من النقد الأدبي البالغ التقنية (الفنية) في الهند . وتعتبر بعض الأعمال كتباً نموذجية ، مجموعات ضخمة من المجاز وأساليب الصور البلاغية ، وأخرى فلسفية وعامة . وفي العهد المزدهر للأدب الهندي ، أي الذروة الحضارية للسنسكريتية (القرن ٣٢٠ ـ ٤٢٠) ، زعم الكتاب أن الحقائق التعبيرية والاستدلالية هي سيماء توأمية (مزدوجة) لحقيقة واحدة . ويمكن أن يقال الأمر نفسه عن الصين ، التي تم إقصاء أدواتها الأدبية ، وكتب العروض والبلاغة فيها ، إلى مرتبة الكتيبات الفنية ، كما حدث في الغرب ، بينما اهتم نقدها نوعاً مت

بالحقائق التعبيرية والموضوعية ـ وهكذا نراها تصنف نفسها مع لونجينوس المزعوم . أما في اليابان ، فإن العناصر الفنية والأسلوبية تبدو بالتأكيد مهمة (التمييز الياباني في هذه المسائل هو ربما الأكثر نقاء في العالم) ، لكن كل من القارىء والكاتب يلتمسان ، قبل كل شيء ، خواص الرقة والحدة ، ويبحثان عن جوهر العمق الذي غالباً ما يكون سريع التلاشي مستعصياً تماماً على القارىء غير المؤهل .

مفاهيم الشعر الفسيحة والمحدودة :

طرح التراث الأدبي للشرق الأقصى السؤال حول تعريفات الشعر الفسيحة والمحدودة (سؤال مألوف في الغرب طرحه إدغار آلان يو في دفاعه عن القصيدة القصيرة في كتابه « مبتدأ الشعر » (١٨٥٠) . ولم يعد هناك أشعار ملحمية في الصين ، أو روايات منظومة من النوع المكتوب في إنجلترا من قبل روبرت براوننغ أو ألفريد لورد تينسون في القرن التاسع عشر . ففي المسرحية الصينية بمعزل عن القليل جداً من الأغاني أصبحت القصيدة تعتبر هزلية . أما البحوث المنظومة عن الفلك ، الزراعة ، صيد الأسماك ، والمشابهة لتلك المكتوبة في العهود الأغريقية والرومانية ، خلال القرن الثامن عشر في الغرب ، فهي مجهولة غالباً في الشرق الأقصى . ويعتبر الشعر الصيني على وجه الحصر ، غنائياً ، تأملياً وحزيناً تقريباً ، ونادراً ما تزيد القصيدة عن مائة سطر ـ ومعظم الشعر الصيني هو أطول بقليل من السونيتات الغربية ، والكثير منه رباعيات فقط . هذا الميل إلى تحديد الطول كثر الاعتماد عليه في اليابان . وقد بقيت قصائد الشعر الشعبي موجودة ، كما حدث في الصين ، إلا أن « القصيدة الطويلة » اختفت مبكراً من الأدب . بالنسبة إلى اليابانيين الـ tanka هي قصيدة طويلة : وهي في شكلها العادي تحتوي على ٣١ مقطعاً ، وتحتوي الـ sedóka على ٣٨ ، الـ dodoï˝tsa على ٢٦ محاكية الأغنية الشعبية . وكان الـ haï˝ke منذ القرن السابع عشر وما يليه ، الشكل الشعري الأكثر شعبية ، والذي يحتوي على ١٧ مقطعاً فقط . ويعتبر هذا التطور وثيق الصلة بالغرب ، لأنه يلقي الضوء على التأكيدات المتزايدة التي استندت على كثافة تبادل الاتصالات ، وهي صفة

مميزة للشعر الغربي (والأدب عموماً) كما تطورت منذ القرن التاسع عشر . كان يفترض في جميع الأشخاص المثقفين في الشرق الأقصى ، القدرة على كتابة شعر ملائم للمناسبات ، وبناءً على ذلك أصبحت تلك الصفات التي ميزت الشعر عن الجماهير هي التي تحظى بالتقدير . وبطريقة مشابهة ، وكما شقّ القراء الحديثون طريقهم عبر منزلقات الكلمات ، نشروا في الأدب تلك الصيغ ، الأخطاء ، القيم ، التجارب البديلة ، والأساليب التي تسمو على حشو الكلام لتكون متاحة للجميع .

لغة الأدب :

في بعض الآداب (كما يلحظ في الصينية القديمة ، الإسكندنافية القديمة ، والإيرلندية القديمة) تختلف اللغة المحكية عن تلك المستعملة في الكتابة العادية . هذا الأمر يستبعد قراءة الأدبب باعتباره تجربة مميزة .

وفي التراث الغربي نجد أن المقارنة تنحصر نسبياً في العصور الحديثة التي كتب فيها الأدب باللغة العامة للرجال المثقفين . فالإليزابثيون لم يتكلموا بلغة شكبير أو بلغة مثقفي القرن الثامن عشر كـ إدوارد جيبون أو صامويل جونسون (وهو الأسلوب المسمى أسلوب أوغستان في الأدب ، لأنه شاع في أواخر القرن السابع عشر وازدهر طيلة القرن الثامن عشر ، وكان حقاً شكلاً بلاغياً خاصاً ، له نماذج سالفة بالأغريقية واللاتينية) . كان دانييل ديغو (١٦٦٠ ؟ ـ ١٧٣٠) الرائد الذي كتب أعمالاً أدبية بارزة باللغة الإنجليزية المألوفة للإنسان المثقف ، وإنه لمن اللافت للنظر مدى ضآلة تغير اللغة منذ ذلك الحين . فروبنسون كروزو (١٧١٩) هي أكثر معاصرة في اللهجة من النثر المتقن لكتاب القرن التاسع عشر مثل توماس دي كوينسي أو والترياتر .

(وليست لغة ديغو مبسطة جداً في الحقيقة : فالبساطة هي في حد ذاتها شكل من أشكال البراعة) .

الغموض :

نشر كتاب آخرون ، استعمال اللغة لتأثيرها الأكثر رقة وتعقيداً ، وقد

راعوا بتروٍ الغموض المتأصل في المعاني الغامضة للكلمات . وأصبح الغموض بين الحربين العالميتين ، نمطاً دارجاً جداً في الشعر الإنجليزي والأمريكي ، وكان استكشاف الغموض ـ حتى من الشعر الأكثر بساطة ـ تسلية نقدية مفضلة . ويعتبر ت.س. اليوت في مقالاته الأدبية ، المؤسس لهذه الحركة ، كما يعتبر مخطط مواقفه النقدية أخلاقياً تماماً في الواقع ، لكن اتباعه ، إ.أ. ريتشاردز في : مبادىء النقد الأدبي (١٩٢٤) ووليام أميسون في : سبعة أشكال من الغموض (١٩٣٠) ، نقلا منهجه إلى امتداده الأقصى ، وتعتبر الوثيقة الأساسية لهذه الحركة ، متاب شارلز أوغدن وإ.أ. ريتشاردز « معنى المعنى » (١٩٢٣) ، تعتبر عملاً بالغ مع ذلك ، فبعد جيل أصبحت آراؤهم محسومة إلى حدٍ ما .

الترجمة :

من المؤكد أنه ، عندما كان ويليم بليك أو توماس كامبيون يكتبان أشعارهما الغنائية ، لم يكونا مدركين للغموض والمعاني المتعددة التي وجدها النقد المستقبلي في أشعارهما . مهما يكن فإن اللغة معقدة . فالكلمات متعددة المعاني ؛ وهي تثير انعكاسات معقدة في الذهن ، انعكاسات غير واردة في تحديداتهم المعجمية . ويعمل أصحاب الأساليب المميزة وبشكل خاص ، الشعراء المبدعون ، بنصف وعيّ أو دون وعيّ إدراكي للاحتمالات المطلقة للغة . وهذا واحد من الأسباب التي تبين استقصاء ترجمة ، جوهر معظم الشعر والنثر الرائع ، منفصلاً تماماً عن الأنماط الموسيقية المختلقه جوهرياً ، والمبدعة في ترجمات لغة أخرى . إن المترجم يجب أن يتقمص المؤلف الأصلي ، يجب أن ينقل نفسه إلى عالم مختلف تماماً من العلاقات بين الأصوات والمعاني ، وفي ذات الوقت يجب أن يحقق تكافؤاً بين أسلوب مطلق التركيب وأسلوب آخر . وبما أنه لا توجد لغتان متكافئتان في الحقيقة في أي شيء ، عدا المصطلحات الأكثر بساطة ، فإن هذا الإنجاز بالغ الصعوبة (بالنسبة للمترجم) . وهناك كتاب معيّنون تصعب ترجمة أعمالهم الأدبية . ولا توجد ترجمات إنجليزية مقنعة على سبيل المثال للاتينية كاتولوس ، وفرنسيه بودلير ، وروسية يوشكين ، أو لمعظم الشعر الفارسي والغربي .

وحتى في أفضل الترجمات الإنجليزية فإن فخامة أغريقية صوفوكليس ، وأفلاطون في أفضل أعماله ، بالكاد تكون مقبولة . من ناحية أخرى ، يصر الألمان على أن شكسبير هو أفضل في الألمانية منه في الإنجليزية ، وهذه ربما مبالغة طريفة . ولكن نرى ثانية أن شكسبير يستقصي على الترجمة الفرنسية ، ولغته الإنجليزية ، يندر أن يستعملها مثيل له . وقد تصبح الترجمات الأكثر روعة تقليدية (كلاسيكية) بحكم حقها الشخصي في ترسيخ امتيازها الأدبي (وأبرز مثال على ذلك ، ترجمة الملك جيمس للإنجيل ، الصادرة في ١٦١١) ، لكن بالإجمال يبدو وكأن التكافؤ التقريبي لمعظم الترجمات بالنسبة إلى أصولها لا يعمد طويلاً . ويبقى العمل الأصلي كما هو ، في بقاء قيمته بالنسبة إلى أصحابه ، بينما تصبح الترجمة قد مرَّ عليها الزمن كلما تقدم جيل جديد وتغير معه تذوق لغة ومعيار الأدب . ولا شيء يبرهن على تعقد لغة الأدب أكثر من هذا . وتأخذ دعوى مشابهة مكانها عندما يختبر قارىء عملاً أدبياً بلغته ؛ فكل جيل يستخلص « ترجمته الخاصة » من لأنظمته الجديدة .

ومع ذلك ، فإن قيم الأدب الرائع هي أكثر أصالة من تركيبات وتعددات- المعاني الناشئة من اللغة وحدها . ومع أن الأعمال (الأدبية) ، بالنظر إليها بعيداً عن الإنسان المعاصر في الزمن والخلفية الحضارية ، يبدو تأليفها مختلفاً تماماً عن بعضه في البناء ، وذلك في لغات متعددة ، إلا أنها قد ترجمت بنجاح كافٍ جعلها عميقة التأثير . وشاهد القرن ٢٠ أعداداً هائلة من الأدب الشفهي للأشخاص الأميين ، ولكتابات جميع الحضارات العظيمة مترجمة للغات الحديثة . وأغنى فهمُ نمو الأدب بأشكاله المختلفة في الحضارات الأخرى ، فهمنا لأدبنا بشكل كبير .

الاحتراف :

علم العروض :

الأدب ، كالموسيقى ، هو فن أو « سرعة التتابع » : إنه يستدعي وقتاً لقراءته أو سماعه ،ص وهو عادة يعرض أحداثاً ، أو تطور أفكار ، أو

تعاقب صور أو كل هذه الأشياء معاً في آن . ويمكن أن يقال حقاً ، إن حرفة الأدب هي إلى حدٍ ما ، المعالجة لتركيبٍ في الزمن ، وكذلك العنصر الأبسط في تحديد الزمن ، ولذلك يكون الإيقاع ذا أهمية أساسية في كل من الشعر والنثر . علم العروض هو علم نظم الشعر ، وهو بالنسبة لهذا الموضوع أدوات الشعر ، ويعنى في الغالب بقوانين البحور ، أو بالمعنى الأضيق ، بالإيقاع .

وهو يتعامل مع تشكيل النغم في الزمن ، العدد ، الطول ، النبرة ، ودرجة المقاطع ، وتكييف الإيقاع بوساطة الصوائت والصوامت . وتتكرر في معظم الشعر ، إيقاعات أساسية معينة (حيث يقال إيقاعات الشعر أو التقطيعات أو كلاهما) مع تعديلات لكن ليست كلية .

فهو كما يظهر بوضوح لا يعمل في حالة الأشكال الحرة للشعر الحديث ، أو في جميع الشعر لكل الحضارات . وبما أن الشعر الغنائي ما هو إلا النص الفعلي للأغنية أو أنه مشتق فعلاً من أغنية ، فإن بناءه العادي مألوف في كل مكان من العالم ، مع أن عناصر التشكيل التي تدخل في توليد الإيقاع قد تكون متعددة . وكانت العناصر الأكثر أهمية في الشعر الإنجليزي ، على سبيل المثال ، هي النبرة ، تضيف المقاطع (تسمى تفعيلات) ، عدد المقاطع في السطر ، والقافية في نهاية السطر (وأحياناً داخل السطر) . وكانت هناك عناصر أخرى ذات أهمية كبيرة في تمييز الشعر الناجح من النظم الرديء ، مثل الدرجة ، الرنين ، تكرار الصوائت (السجع) ، تكرار الصوامت (الجناس) ، لحظة الوقف (النغمة الختامية) . لكنها في مجموعها ليست على أهمية مساوية لأهمية العناصر السابقة ، ولم يكن الشعراء دائماً واعين تماماً لاستخدامهم لها . وكانت نماذج الشعر الأغريقي واللاتيني حريصة على طول المقاطع (طويلة أو قصيرة) أكثر من النبرة ؛ ولكن كانت جميع الاعتبارات الصوتية (مثل السجع والجناس) داخلة في البناء الجمالي المقبول للشعر . وبالمثل قنع الفرنسيون واليابانيون ببساطة ، بتعداد المقاطع في السطر ، لكن أيضاً مع مراعاة جميع عناصر الموسيقى (النغم ـ الصوت) .

أما إيقاعات النثر فهي أكثر تعقيداً ، مع أنها ليست بالضرورة أكثر تركيباً منها في الشعر . فقوانين تشكيل النثر تعتبر أقل ثباتاً ، لأن الأنماط تتطور دون حدود ونادراً ما تتكرر ، عدا ما يخص تركيبات معينة . لذلك فإن تحليل إيقاع النثر يعتبر أكثر صعوبة في الوصف ، من التحليل السطحي للشعر على الأقل .

البناء :

تتضمن حرفة الكتابة أكثر من مجرد قوانين العروض . فأعمال البناء يجب أن تعالج بحيث تعمل على جذب القارىء . ويجب أولاً ، أن يرسخ التصور الأدبي ، يجب أن يرتبط القارىء مباشرة بالعمل ، أن يوجد فيه ـ بإعطائه معلومات كافية عن ، من ، ماذا ، متى ، أو لماذا ـ بذلك يُسترعى انتباهه ويستبقى (أو ، من ناحية أخرى ، يجب أن يُربك عن عمد ، حتى لحظة النهاية) . وقد أعطى أرسطو صيغة للبناء المسرحي ، يمكن أن تعمم وتستعمل لمعظم الأدب : التقديم ، التطور ، التعقيد ، التضارب ، والنتيجة .

ويمكن أن تحتوي حتى الأشعار الغنائية عقدةً بهذا المعنى ، لكن لا يمكن بأي حال أن تكون جميع الأعمال الأدبية مبنية تماماً ، أو أن يتمكن بناء كهذا من تأكيد فضيلتها . ويمكن أن يقال بأمان أن قصص الغرب الأمريكي والقصص البوليسي والمسرحيات الاستعراضية الرخيصة تلتزم بقواعد أرسطو في « فن الشعر » بدرجة تفوق التزام الروايات العظيمة . ومع هذا يقدم هذا البناء نمطاً يتمتع بعدد غير متناه من التنويعات وقد أخذ المسرحيون والنقاد في القرن السابع عشر ، وبخاصة في فرنسا ، عن أرسطو ما أسموه الوحدات : وحدة الزمان ، ووحدة الحدث ، ووحدة المكان . وهذا يعني أن الحدث في المسرحية ينبغي ألا يتضمن أفعالاً تتعدى يوماً واحداً ، والأفضل ألا تتعدى وقت العرض ذاته ؛ وأيضاً ينبغي ألا تنتقل الأحداث من مكان إلى مكان ، والأفضل أن تنحصر الأحداث بين الداخل والخارج فحسب . وينبغي أن تتضمن المسرحية خطاً دراسياً واحداً يخفف فقط بخط فرعي يكون في العادة

فكاهياً . ولا نجد هذه الوحدات الثلاث ، وحدة الزمان والمكان والحدث عند أرسطو ، وبالتأكيد لا نجدها في المأساة الإغريقية ، وإنما هي من اكتشافات النقاد في عصر النهضة ، بل إن بعْضهم ذهب إلى أبعد من ذلك وأصروا أيضاً على وحدة المزاج ؛ بل إن في وقتنا الحاضر هناك من يتشبثون بهذا المبدأ ، ومن ثم يعترضون على استخدام شكسبير الملهاة في التخفيف من حدة المأساة في مسرحياته ـ مثل الحاجب في « ماكيث » أو حفار القبور في « هاملت » .

وقد وجد النقاد المثابرون هيكليات متطورة في أعمال موسعة تماماً مثل « دون كيشوت » لميجويل دي سرفانتس (١٦٠٥ ـ ١٦١٥) ، « تريسترام شاندي » (١٧٥٩ ـ ١٧٦٧) ، « ايكوزاكيرون » لكازانوفا (١٧٨٨ ، ١٩٢٨) ؛ غير أن « اكتشافاتهم » كثيراً ما أقحمت على هذه الأعمال . فثمة أعمال كبيرة مبكرة مثل « حلم الغرفة الحمراء » من الأدب الصيني (١٧٥٤ ، وقد نشرت بالإنجليزية لأول مرة سنة ١٩٢٩) ، « حكاية الجنى » من الأدب الياباني (أوائل القرن الحادي عشر) تتطور أحداثها في وحدة عضوية أكثر من كونها مبنية على هيكلية هندسية إذ يؤدي حدث إلى حدث آخر . وربما كان العمل الذي التزم تماماً بهيكلية هندسية بهذا المعنى الكلاسيكي الجديد هو رواية « الأجيال » لنال من الأدب الأيسلندي .

وكان القرن التاسع عشر هو العصر الذهبي للرواية ، وقد تضمنت الأعمال الأكثر شهرة حبكات متناسقة حتى في الحالات التي تابعت فيها الحبكة تنامي شخصية بطل أو بطلة واحدة . ومن أشهر الأمثلة لهذا النوع من البناء رواية « الأحمر والأسود » لستاندال (١٨٣٠) ، « ديفيد كوبرفيلد » لشارلز ديكنز (١٨٥٠) ، وهي تعرف تحت اسم « رواية الشخصية » . أما رواية « مدام بوفاري » لفلوبير (١٨٥٧) فهي ملتزمة تماماً بالشكل الكلاسيكي مثلما كانت مسرحيات القرن السابع عشر عند راسين وكورنييه والتي تمثل قمة المسرح الفرنسي الكلاسيكي رغم أن فلوبير اتبع قواعد أكثر تعقيداً من قواعد أرسطو . وتدين بعض الروايات مثل رواية « الحرب والسلام » لتولستوي (١٨٥٦ ـ ١٨٥٩) ، ورواية « الأخوة

كرامازوف » لديستوفسكي (١٨٨٠) وأعمال بلزاك ، بالقدر الأكبر من قوتها إلى قدرتها على إغراق القارىء بكم هائل من الشعور بالواقع . وقد شهد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين هجوماً على الأشكال القديمة ، ولكن ما طوره الكتاب الجدد كان ببساطة هيكلية جديدة ، فقد كانت « عولس » لجيمس جويس (١٩٢٢) ، والتي تقع أحداثها في نهار واحد ومساء واحدة من أفضل الهيكليات المكتوبة على الإطلاق . أما الكتاب أمثال جوزيف كونراد ، فورد مادوكس فورد ، فيرجينيا وولف ، وبصورة أقل هنري جيمس ، فقد طوروا نوعاً من السرد القصصي متعدد الجوانب وذلك عن طريق استخدام النقلات الزمانية والاسترجاع ، والكتابة من وجهات نظر متعددة ، وأحياناً عن طريق استخدام راوٍ أو أكثر ضمن شخصيات الرواية . . .

مضمون الأدب :

الكلمة في صورة رمز : إن مضمون الأدب غير محدود بقدر رغبة الإنسان في التواصل مع الآخرين . فلقد شهدت آلاف السنين ، ربما مئات الآلاف من السنين ، منذ أن نطق الجنس البشري ، بناء نظم غير محدودة من العلاقات التي تعرف باسم اللغات . واللغة ليست مجرد مجموعة من الكلمات في معجم كبير ، وإنما هي ملكية فردية وإجتماعية لبني الإنسان ، إنها نظام غير متناهٍ من الأصوات المتساوية مع الأشياء وبين الواحد والآخر . وأكثر عناصرها بداءة هي تلك الكلمات التي تعبّر عن التجارب المباشرة للواقع الموضوعي ، وأكثر عناصرها تعقيداً هي المفاهيم التي على درجة عالية من التجريد . والكلمات ليست فقط مساوية للأشياء ، وإنما لها درجات متفاوتة من التساوي الواحدة منها مع الأخرى . ويذكر المعجم أن الرمز هو شيء يقوم مقام شيء آخر ، أو هو إشارة تستخدم للإشارة إلى شيء ما « مثلما أن الأسد هو رمز للشجاعة ، والصليب رمز للمسيحية » . وبهذا المعنى يمكن أن تعدّ جميع الألفاظ رموزاً ، غير أن هذه الأمثلة ـ الأسد والصليب ـ وهي في الواقع إستعارات ، أي أنها رموز تشير إلى شبكة من الرموز الأخرى ، هي قابلة بصفة عامة للجدل في مجتمع معين (مثلما تعد

النقود رمزاً للخيرات أو للجهد) . ومن ثم تصبح اللغة ، بالإضافة إلى أمور أخرى ، بحراً هائلاً من الاستعارات الضمنية ، كما غير محدود من الرموز المتشابكة . واللغة بكونها أدباً ، وبخاصة الشعر ، تزداد أكثر وأكثر في التعقيد ، فهي تتخذ من هذا المجال من الاستعارات المعلقة مادة بذاتها ، وغالباً ما تكون غاية بذاتها . ومن ثم تبرز أشكال من الشعر (ومن النثر أيضاً) ذات إشارات متشعبة بصورة غير متناهية مثلما نجد في اليابانية (شعر الواكا والهايكا) وفي بعض شعر الأيرلندي القديم وشعر الشمال ، وفي كثير من الشعر المكتوب في أوروبا الغربية منذ بودلير والمسمّى الشعر المحدث . وربما يرى البعض أن هذا التطور [الاستخدام الرمزي لألفاظ اللغة] ـ في أقصى تطرفه ـ هو موضوعي وتشكيلي ومتوافق مع النظريات النابعة من « بوطيقا » أرسطو . على العكس من ذلك ، هذا التطور هو فن رومانسي وذاتي ، وذلك لأنه في المقام الأول يعالج الكاتب هذه المادة [ألفاظ اللغة] بطريقة غريزية وذاتية ، ويتناولها بكونها « اللاوعي الجمعي »،إذا استخدمنا مصطلح العالم النفساني كارل يونج ، وليس بطريقة من العقلانية المتعمدة .

الموضوعات ومصادرها : في الوقت الذي يظهر فيه الأدب في تطور ثقافة ما يكون المجتمع قد وصل فعلاً إلى المشاركة في نظام كامل من النماذج المكرورة والنماذج العليا : أي رموز كبرى تشير إلى الحقائق الأساسية لحياة الإنسان ومن بينها الحقائق الرمزية المتضمنة في الدين والأسطورة . وقد يستخدم الأدب هذه الرموز بصورة مباشرة غير أن جميع الأعمال الأدبية الفنية العظيمة كانت ولا تزال أساطير أصيلة وفريدة . والأعمال الأدبية الكبرى في العالم إنما تستثير وتنظم النماذج العليا للتجربة الإنسانية الكلية ، غير أن هذا لا يعني أن جميع الأدب ما هو إلا تكرار غير متناهٍ لعدد قليل من الأساطير والموضوعات (الموتيفات) ، ويعيد بلا نهاية حكاية القصص الأولى للإنسان المتحضر ، يكرر ملحمة جلجامش السومرية أو أسطورة أوديب الملك لصوفوكليس . إن مضمون الأدب متسع إتساع التجربة الإنسانية ذاتها . وتمثل الخرافات والأساطير والحكايات الشعبية المنابع المبكرة عند بدء الأدب وتمثل حبكاتها ومواقفها وأحكامها الرمزية (الحكايات الرمزية) عن الحياة

نبعاً لا ينضب للإلهام الأدبي ؛ ذلك لأن الحياة الإنسانية مستمرة ـ ويشترك الناس في سمات فيزيولوجية واحدة ، بل إن التشكيلات الإجتماعية بعد قيام المدن تظل متماثلة إلى حد كبير ، وللحضارات جميعها نظم حياتية تكرر نفسها عبر التاريخ . إن مصطلح كارل يونج « اللاوعي الجمعي » يعني في الحقيقة أن الأجناس البشرية هي في الواقع جنس واحد له ثروة مشتركة من التجربة العامة . فالكتاب المصريون القدماء والموظفون الروس والإداريون الصغار في مدينة نيويورك يعيشون ويستجيبون للحياة بصور متماثلة ، ولا تتمايز حياة الفلاحين أو عمال المناجم أو الصيادين إلا في حدود ضيقة ، فالحب هو الحب والموت هو الموت عند رجل الغابة في جنوب أفريقيا والسوريالي الفرنسي على حدّ سواء . وهكذا نجد أن موضوعات الأدب متنوعة بدون حدود وتوافق ملزم في الوقت ذاته ، ويمكن أن تستمد من الأساطير ، ومن التاريخ ، أو من الأحداث المعاصرة ، ويمكن أن تكون اختراعات خالصة (ولكنها حتى إذا كانت مخترعة لا بد أن تتشكل من مواد التجربة الواقعية المستمرة مهما كان الاختراع ضارباً في الخيال) .

تدخل شخصية الكاتب : مع مرور الوقت يميل الأدب إلى أن يهتم بصورة متزايدة بالمعاني الداخلية لحكاياته وبمشكلات شخصية الإنسان والعلاقات الإنسانية . وكثير من الروايات هي سير نفسانية متخيلة تحكى التكامل المتدرج لشخصية البطل أو تفسخها ، أو تحكى الصراع بين محاولة تحقيق الذات والأحداث المتدفقة ومطالب الآخرين . ويمكن أن يصور هذا بصورة صريحة حيث يتحدث الأبطال عما يدور في أذهانهم إما بطريقة ملتوية ومع قدر من التحفظ مثلما نرى في روايات هنري جيمس ، وإما بطريقة ضمنية مثلما نرى في روايات ديستوفسكي . وفي المقابل ، يمكن أن يصور هذا عن طريق تنظيم حذر للحقائق الموضوعية حيث يصور التطور النفساني من خلال السلوك فقط ، وحيث يخلص القارىء إلى استجابته الذاتية عن طريق الوصف الدقيق للحقيقة الواقعية مثلما نرى في روايات ستاندال والروايات الصينية الكبرى مثل « أحلام الغرفة الحمراء » التي تقنع القارىء بأنه من خلال الرواية يرى الواقع ذاته وليس صورة فنية متخيلة مماثلة

للواقع .

غير أن الأدب لا يعالج فقط بالواقع الموضوعي الملموس أو بنفسية الفرد أو بالمشاعر الذاتية ، فبعض الأعمال الأدبية تعالج الأفكار المجردة أو التصورات الفلسفية . وكثير من الكتابات التجريدية الخالصة تعد من الأدب فقط بأوسع معنى لمصطلح أدب ، والأعمال الفلسفية التي تعدّ من الأدب العظيم تقدم عادة في لباس من الحسّية . ولهذا تعدّ « محاورات » أفلاطون من الأدب العظيم لأن المادة الفلسفية فيها قدمت بشكل درامي في صورة جدل بين شخصيتين حيتين مرسومتين بعناية وجاءت الفقرات الوصفية بأسلوب غنائي جميل للغاية . ويقترب « رأس المال » لكارل ماركس (١٨٦٧ ـ ١٨٩٥) من كونه أدباً عظيماً في فقرات معينة منه يعبر فيها عن العواطف الإجتماعية التي يشاطرها أنبياء بني إسرائيل في التوراة . باختصار ، أكثر الأعمال الفلسفية التي تعد من الأدب العظيم هي كذلك لأنها إنسانية بدرجة كبيرة ، والمرء يستجيب لكتب مثل « أفكار » لباسكال و« مقالات » لمونتين ، و« تأملات » لماركوس أوريليوس مثلما يستجيب لأناس أحياء تماماً . وفي بعض الأحيان يكون إتخاذ أسلوب فكري تجريدي خالص وسيلة فنية ، فكتابات فيلسوف القرن العشرين لودفيج فيتنشتاين ، على سبيل المثال ، تعود في تأثيرها الكبير لهذا الأسلوب بينما يستعير شعر بول فاليري لغة الفلسفة والعلم من أجل قوتها الانفعالية والبلاغية .

علاقة الشكل بالمضمون :

لقد أوضح الكثيرون من النقاد الكبار عبر التاريخ الأدبي أن التفرقة بين الشكل والمضمون تفرقة مصطنعة إلا عندما تستدعيها المناقشة التحليلية ؛ فالشكل يحدد المضمون والمضمون يحدد الشكل . وفي الحقيقة لا يثير هذه المسألة سوى النقاد المهتمين بالسياسة والدين أو العقيدة أكثر من اهتمامهم بالأدب ؛ فهؤلاء ينتقدون الكتاب الذين يشعرون بأنهم يضحون بالالتزام العقدي من أجل الكمال الشكلي ، وبالرسالة من أجل الأسلوب .

غير أننا لا نستطيع القول إن الأسلوب يمكن أن يتجسد على الورق

على الإطلاق ، وإنما هو بمثابة الطريقة التي يعبر بها ذهن المؤلف عن نفسه في كلمات . ولما كانت الألفاظ تمثل أفكاراً فلا يمكن أن يكون هناك أدب تجريدي إلا إذا اعتبرنا مجموعة من المقاطع الفارغة أدباً ، بل إن أكثر الكتاب تحمساً للتكعيبية والكتاب المتصلين بالرسامين التجريديين قد استخدموا اللغة، واللغة معنى رغم أن المعنى قد يكون غير مفهوم. ولقد كان كل من الكاتب أوسكار وايلد والكاتب وولتر باتر من أكبر دعاة القرن التاسع عشر لآرائهما التي تسيطر على كتاباتهم النثرية المنمقة . وصحيح أن الأسلوب العظيم يعتمد هلى التوافق التام بين الشكل والمضمون ، ومن ثمّ يستطيع التعبير الأدبي أن يصور على الوجه الأكمل ما يريده الكاتب ، ويكشف « الأسلوب الركيك » عن فشل الكاتب في المزاوجة بين الشكل والمضمون ؛ أي أنه ، بعبارة أخرى ، يفشل في التعبير عن نفسه . وهذا هو السبب و راء قولنا « إن الأسلوب يعبر عن المرء » . إن أسلوب هنري جيمس المقنع بدقائقه العميقة وانفعالاته وتحديداته إنما يعكس بدقة ذهنه المدقق والعميق والمعقد ويكشف عن إدراكه العميق لغموض الدوافع الإنسانية . وفي الطرق الآخر يجسد، أسلوب الروائي الأمريكي في أوائل القرن العشرين تيودور درايزر باضطرابه وفظاظته ، توجهات الكاتب نحو الحياة ، ويكشف عن أحكامه الدائمة على موضوعاته . وفي بعض الأحيان يعمد الكاتب إلى تنقيح أسلوبه ولكنه في الواقع يغيّر في مضمونها تماماً ؛ وذلك مثلما فعل فلوبير وهو يراجع مسودات « مدام بوفاري » باحثاً باستمرار عن الكلمة المرادفة التي تعبر بدقة عن المعنى الذي يقصده، فقد حوّل روايته من قصة رومانسية عاطفية إلى أن تكون واحدة من أكبر المآسي المفارقة في الأدب . ومع ذلك ، يبدو من خلال رسائله ، أنه لم يكن مدركاً تماماً لما فعله ولقسوته المتناهية في المفارقة .

وربما يكون الأدب فناً ، ولكن الكتابة حرفة ، وهي حرفة لا بد أن تتعلم . فالموهبة ، أي القدرة الخاصة في الفنون ، قد تظهر في سنّ مبكر ؛ وقد يولد المرء بشخصية متميزة ، وهي ما نسميها العبقرية ولكنها لا تصنع . غير أن المهارة في المزاوجة بين الهدف والتعبير تأتي مع المران . . .

التعبير الموضوعي والتعبير الذاتي :

ثمة أشكال من الأدب لا تسمح بمثل هذا المسلك الشخصي ـ فعلى سبيل المثال : الشعر الغنائي الشكلي والدراما الكلاسيكية . ففي مثل هذه الحالات تستخدم كلمة « شكل » لتعنى تركيباً مسبقاً لا بد أن يصب المضمون في قالبه . وهذه الهيكليات بسيطة للغاية ومن ثم لا يمكن القول بأنها تحدد المضمون . فراسين وكورنييه كانا متعاصرين ، وكانا من كتاب الدراما الإتباعية الجديدة في فرنسا ، وقد خضعا كلاهما لجميع القواعد المتكلفة ـ محافظين في العادة على « الوحدات » وملتزمين تماماً بقواعد العروض ، غير أن مسرحياتهما ، والشعر الذي كتبت فيه ، مختلفة تماماً . فكورنييه من أتباع الكلاسيكية الجديدة ، وهو مفكر وعاطفي ، واضح وصارم وموضوعي حقيقي ومتأكد من شعره ودوافع شخصياته . أما راسين فكان رومانسياً كبيراً قبل زمن الرومانسية بوقت طويل ؛ وشخصياته مضطربة ومعذبة ، وشعره كله تنهيدات مماثلة لتنهدات بطلاته الحائرات ، وهو عاطفي كبير بكل ما في كلمة عاطفة من معنى وعمق . وكان تأثيره اللاحق على شعراء مثل بودلير وبول فاليري راجعاً إلى تمكنه الكامل من التعبيرات العاطفية ، وليس ، كما يدعي البعض ، إلى تمكنه من الشكل الكلاسيكي الجديد .

أن النظم حول أي موضوع يمكن بالطبع أن يكتب تبعاً للصيغ الخالصة . ولقد شهد القرن الثامن عشر في إنجلترا مختلف الرسائل النثرية منظومة في بحور عروضية وقافية ؛ ولكن ينبغي التمييز بين « الحديقة النباتية » (جزءان) لإراموس داروين عن « الفصول » لجيمس طومسون ، فالأول تاريخ طبيعي خالص في قالب منظوم ، وأما الثاني فشعر حقيقي وليس تاريخاً طبيعياً منظوماً . لقد خلطت الكلاسيكية الجديدة وبخاصة في تطورها خلال القرن الثامن عشر ، بين الصيغة الشعرية والشكل ، ومن ثم أدت إلى ظهور الثورة المسماة بالرومانسية . وقد حثّ منظرو هذه الثورة الشاعران وليم ووردزورث وصامويل تيلور كلوردج على الالتزام بعدد قليل

من القواعد الأساسية في كتابة أي شعر حقيقي ، وطالبا بالعودة إلى تكامل الشكل التعبيري . وكانت ثمة ثورات مماثلة في شتى أنحاء أوروبا وفي الصين (حيث كان الإلتزام بالصيغ النظمية قد دمّر الشعر) . وربما كان للذوق الرومانسي أن يستمتع بمؤلفات وليم بليك المتحررة من الشكل أو « أوراق الحشائش » لوالت ويتمان أو الخيال الفضفاض لشيلي ، غير أن الدراسة المتأنية تبين أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا على الإطلاق متحررين من الشكل ، وإنما كان لكل واحد منهم شكله الخاص .

ويمرّ الوقت ، ويتأرجح بندول الذوق ؛ وفي منتصف القرن العشرين يهاجم كل من بول فاليري وإليوت وايفور وينترز ما يسمونه « خدعة الشكل التعبيري » ، فكل شكل في الأدب هو تعبيري ، ولكل تعبير شكله الخاص حتى عندما يكون الشكل هو بحث متعمد عن اللاشكل (فعلى سبيل المثال ، تعاني الكتابة الآلية التي أسسها السورياليون من الشكلية الزائدة للعقل الباطن ، وهي أكثر تقيداً بالشكل أكثر من شعر الكساندر بوب من أتباع الكلاسيكية الجديدة) . فالشكل ببساطة يشير إلى التنظيم ، ويبدو أن النقاد الذين يهاجمون الشكل ينسون أن الكاتب ينظم أشياء أخرى غير الكلمات ؛ إنه ينظم التجربة . ومن ثم يمتد تنظيمه إلى الوراء كثيراً في عملياته الذهنية . إن الشكل هو الوجه الآخر للمضمون ، إنه الإشارة الخارجية المرئية للواقع الروحي الداخلي .

الأدب وجمهوره : في المجتمعات الأمية كان الأدب الشفاهي مشتركاً على نطاق واسع ، وأشبع المجتمع ، وكان جزءاً من الحياة مثل الطعام والملبس والمسكن أو الدين . وفي المجتمعات البدائية ربما كان الشاعر من رجال البلاط الملكي أو أتباع رئيس القبيلة ، وربما كان الشاعر المنشد لأقوال عقدية أحد الكهان ؛ ولكن الإنشاد الشفاهي ذاته كان متاحاً للجماعة كلها . ومع تحول المجتمع إلى طبقات اجتماعية بدأ تمييز أدب « الصفوة » عن أدب « الشعب » . ومع اختراع الكتابة أخذ هذا التمييز يتزايد إلى أن وصل الأمر أخيراً إلى أن تكون التجربة الأدبية فردية من جانب الصفوة (قراءة

كتاب أدبي) ، بينما ظلّ الأدب الشعبي والأغنية الشعبية تتذوق وتستقبل شفاهاً وجماعياً تقريباً من جانب عامة الشعب الأميين .

ويستمد أدب الصفوة طاقة متجددة باستمرار بمواد من الأدب الشعبي ، فعلى سبيل المثال تتضمن النهضات الشعرية في برامجها تذوقاً جديداً للأغنية الشعبية مع المطالبة بقدر أكبر من الموضوعية . وفي المقابل لا يكاد يستعير الأدب الشعبي قوالب أو موضوعات من أدب الصفوة ؛ فكثير من الحكايات الشعرية الإنجليزية والاسكتلندية التي تعود إلى العصور الوسطى والتي وصلتنا عن طريق الرواية الشفاهية تشترك مع الأدب المكتوب في الحبكات والتحولات اللغوية . وتتضمن جزء كبير من هذه الحكايات الشعبية عناصر مشتركة بين الحكايات الشعبية في جميع أنحاء أوربا الغربية ، بل إن الموضوعات المحورية في الأدب الشعبي مشتركة في جميع أنحاء العالم . أما ما إذا كانت هذه العناصر المشتركة هي نتيجة للانتشار فهذا أمر قابل للنقاش ؛ وهي تمثل ثوابت نفسية كبيرة ونماذج عليا للتجربة المشتركة للأجناس الإنسانية ؛ ومن ثم يستخدم أدب الصفوة هذه الثوابت المرة بعد المرة كلما اكتشفها في الأدب الشعبي .

الأدب الشعبي الحديث : ثمة فرق واضح بين الأدب الشعبي الحقيقي والأغنية الشعبية وبين الأدب العامي في الوقت الحاضر . فالأدب « الشعبي » ينتج الآن ليقرأه جمهور متعلم أو ليمثل في السينما أو التلفزيون وينتجه كتاب ينتمون إلى جماعة المتعلمين المحترفين . وهكذا لم يعد الأدب الشعبي نابعاً من الناس وإنما يقدم لهم ، وأصبح دورهم سلبياً ؛ وفي أحسن الأحوال لا يتاح لهم إلا قدر من الانتخاب والاختيار بكونهم مستهلكين لهذا النتاج الأدبي .

وقد رأى بعض المنظرين أن الأغاني الشعبية والحكايات الشعرية السردية هي نتاج جماعي للقبيلة ، وقد قيل ذات مرة على سبيل السخرية : « هي نتاج جماعي للقبيلة وأفرادها جالسون معاً حول النار ويتضاحكون » . وقد عفا الزمن على هذه النظرية ، فلقد بدأت الأغاني والحكايات الشعبية في

مكـان ما من ذهن البشـرية . وقـد تـطورت وتشكلت في قـوالبهـا التي نعرفها الآن عن طريق المئات من الأذهان البشرية عبر القرون . وبهذا المعنى فقط يمكن القول إنها نتاج جماعي . وفي القرن العشرين كان للأدب الشعبي والأقوال الشعبية تأثير كبير على أدب الصفوة ، على كتاب متباينين مثل فرانزكافكا وكارل ساندبرج . . . وكانت الأغنية الشعبية محببة دائماً لدى المفكرين البوهيميين وبخاصة المتطرفين السياسيين منهم . (وهم بالتأكيد من الصفوة) . ومنذ الحرب العالمية الثانية لم يكن للأغنية الشعبية تأثير كبير على أدب الصفوة فقط وإنما أصبح هذا التأثير حاسماً . فقد كانت جميع الأغاني البارزة تقريباً محاكاة للأغاني الشعبية ، واجتذب المغنون الشعبيون الأصلاء جمهوراً كبيراً .

وتعالج الرواية والدراما الشعبية وقصص الغرب الأمريكي والقصص البوليسي وأفلام التليفزيون والمسلسلات ، جميعها تعالج الموضوعات النموذجية الأساسية مثلما تفعل الحكايات الشعبية ، غير أن هذا لا يكاد يكون راجعاً إلى التأثير ، وإنما هو بمثابة الحدود التي يعمل في إطارها الذهن الإنساني ؛ وعدد الذين رفعوا مستوى الحكاية الشعبية إلى مستوى أدب الصفوة قليل جداً . . .

وقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تحولاً أكبر في الأدب الشعبي . إن الكتابة وسيلة ساكنة : فهي تسمح بالاسترجاع والاستشعار ، إذ يمكن للقارىء أن يعود ثانية للتأكد من مسألة ، ويمكنه أيضاً أن يستبق الأحداث ليرى كيف ستنتهي القصة . أما في الإذاعة والتليفزيون والسينما تكون الوسيلة متدفقة ، ويكون الجمهور جمعياً وتحت رحمة الوقت ، ولا يستطيع أن يتوقف للتأمل أو الاستيعاب دون أن تفوته جزء من القصة كما أنه لا يستطيع أن يسترجع الأحداث أو يسبقها . وقد أصبح مارشال مكلوهان شهيراً بعد نشر كتابه « فهم الوسيلة » (١٩٦٤) الذي أقام فيه نظرية جمالية إجتماعية ونفسية وفلسفية على أساس من هذه الحقيقة . غير أنه يبقى أمامنا أن نرى ما إذا كانت المواد الجديدة والمتدفقة للإتصال ستحدث الكثير من التحولات في الحضارة وفي الذهن الإنساني ، فقد تأثر الذهن الإنساني

لآلاف السنين بالفنون الشعبية المتدفقة من موسيقى ودراما ؛ بل إن أكثر المسلسلات التليفزيونية تدفقاً قد كتبت فعلاً قبل عرضها ويمكن الرجوع إلى نصوصها في الملفات. وقبل اختراع الكتابة كان جميع الأدب متدفقاً لأنه كان مخزوناً في ذاكرة الناس ، وبصورة ما كان أكثر تدفقاً من الموسيقى لأنها كانت أكثر صعوبة في الحفظ . إن الإنسان في المجتمعات الجمعية يكون بشكل متزايد إنسان اللحظة . . .

الأدب ومحيطه : إن الأدب ، شأنه شأن جميع الفعاليات الإنسانية الأخرى ، يعكس بالضرورة الأحوال الاجتماعية والاقتصادية السائدة . وقد عكس الأدب الفروق الطبقية في المجتمع منذ لحظة ظهوره في الحياة . فعند الهنود الأمريكيين مثلاً تختلف ترانيم الكهان أو الطبيب عن الأغاني الشخصية السرّية للفرد ، وهذه بدورها تختلف عن الأغاني الجمعية في المناسبات الدينية أو التسلية . وفي العصر البطولي كانت الحكايات البطولية التي تحكى قصص الملوك ورؤساء القبائل والتي كانت تحكى وتغني في بلاطاتهم ، تختلف عن الحكايات الشعبية التي كانت تروي في أكواخ الفلاحين .

وكلما كان المجتمع متجانساً كانت العناصر ـ والميول أيضاً ـ المتفاعلة في الطبقات الاجتماعية متداخلة على جميع المستويات . ففي النظام القبلي المتماسك على الحدود الاسكتلدنية في أواخر العصور الوسطى كانت الحكايات الشعرية البطولية عن أعمال الإقطاعيين وسيدات الأرستقراطية تروى أيضاً في أغاني العامة . أمّا عندما تكون الفجوة كبيرة بين الطبقات الاجتماعية فإن أدب الصفوة يكون أكثر قابلية للانفصال التام عن الأدب الشعبي ، وأكبر مثال على ذلك هو الأدب في الإمبراطورية الرومانية ، كان القسم الأكبر من أشكاله ومنابعه إغريقية ؛ بل إنه تابع قواعد النظم الإغريقية رغم أن هذه القواعد كانت مناقضة للقوالب الطبيعية للغة اللاتينية ، ومن ثم كانت أكثر أعمال كبار أدباء اللغة اللاتينية شبه مغلقة بالنسبة للغالبية العظمى من الناس في نطاق الإمبراطورية الرومانية .

ثم كان للطباعة الأثر الأكبر في تبادل الأفكار . وقد نبعت كتابات

مؤلفي القرن الثامن عشر في فرنسا مثل فولتير وروسو وديدرو من طبقة اجتماعية ضيقة مثل الصفوة الرومانية ، ولكنها كانت أعمالاً مطبوعة . وفي خلال جيل واحد كانت قد غزت المجتمع كله ، وكانت لها أهمية كبرى في خلق الثورة في المجتمع .

وتظهر الفروق الطبقية في أدب العصور الحديثة بصورة أكبر في داخل الأعمال الأدبية منها في الجمهور المتلقي . فرغم أن هنري جيمس قد كتب عن الطبقات العليا ، وكتب إميل زولا عن طبقة العمال ، كان كلاهما من الصفوة وتقرأهما الصفوة . بل في أيامهما كان قراء زولا يعدون أنفسهم من الصفوة أكثر مما كان يعد قراء هنري جيمس أنفسهم . وأما الناس العاديون فيفضلون ـ إذا قرأوا ـ القصص الرومانسية وأعمال الرعب الرخيصة . وأصبح الأدب المحبب الآن أدب تسلية ينتج تجارياً ، وهو نوع من الأدب يقدمه التليفزيون أيضاً .

وليس بالضرورة أن تكون الصفوة القارئة للأدب الجاد منتمية إلى الطبقة العليا إجتماعيا أو اقتصادياً ؛ فقد قيل عن الشاعر الفرنسي الأثيري مالرميه أنه في كل مدينة صغيرة كان ثمة شاب يحفظ قصائده عن ظهر قلب . وربما كانت هذه القصائد أكثر النتاجات « صفوة » في الحضارة الأروبية الغربية ، ولكن « الشبان » المشار إليهم لم يذكر أنهم كانوا من أبناء الحكام أو المليونيرات (وإنها لظاهرة تدعو إلى الدهشة أن أغلب قراء الأدب الجاد ـ وأيضاً أدب التسلية في أوروبا والولايات المتحدة منذ أواسط القرن الثامن عشر كانوا من النساء . ولا بد أن يكون تأثير هذا الجمهور على الأدب ذاته كبيراً) .

الأدب والفنون الأخرى : من الواضح أن للأدب قرابة لصيغة مع الفنون الأخرى . فالمسرحية إذا قدمت على المسرح تكون دراما وإذا قرئت تكون أدباً . وقد أخذت أكثر الأفلام الكبيرة عن أدب مكتوب ، وهي روايات في الغالب ، رغم أن كل الملاحم الكبيرة ، وأكثر المسرحيات الكبيرة قد تحولت إلى أفلام ومن ثم كان لها تأثير في تقدم الفن الأصغر . وفي المقابل

كان للتقنيات المطلوبة في الكتابة للأفلام تأثير كبير على الروائيين في تشكيل رواياتهم وأثرت في أسلوبهم . وقد كتبت أكثر القصص الشعبية مع حفظ حقوق تصويرها في السينما ، ولا شك أن هذا اعتبار يدخل في ذهن الناشرين . ويقدم الأدب أيضاً النص المكتوب للأوبرا ، وموضوعات القصائد الغنائية فيها ، حتى أن قصيدة نيتشه « هكذا يتحدث زرادشت » قد فسرها موسيقيا ريتشارد شتراوس ، ومن الطبيعي قدمت المقاطع الغنائية في هذه المنظومة الموسيقية . وتقوم كثير من الباليهات والرقصات الحديثة على قصص أو قصائد . وأحياناً تصاحب الرقصة والموسيقى بنص أدبي يقرأه شخص أو يردده كورس . ومن المؤكد أن أواسط القرن التاسع عشر كان فترة ازدهار الرسم الأدبي والتاريخي والقصصي ، وقد تلاشى هذا في القرن العشرين باستثناء السورياليين . أما الآن فيتم تزاوج الأدب مع الفنون الأخرى بصورة أكثر عمقاً وبخاصة من حيث التقنيات المتماثلة مثل التحرر العقلي عند التكعيبيين أو تصوير الحدث التلقائي عند التعبيريين التجريديين التي ازدهرت في نفس الوقت الذي ازدهر فيه الحكاية المتدفقة دون تنقيح عند بعض الروائيين في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

الأجناس الأدبية : لقد اخترع النقاد عدة نظريات لمعالجة الأدب بكونه مجموعة من الأجناس . وفي كثير من الأحيان تكون هذه الأجناس مصطنعة وضعت لتنظيم الأدب . ينبغي أن تقوم نظريات الأدب على الاقتراب المباشر من النصوص الأدبية الحيّة، وأن تكون مرنة بدرجة تسمح بتنوعها وتفردها . ولعل أفضل مدخل إلى هذا هو التوجيه التاريخي أو الوراثي .

ماذا حدث في الواقع ، وكيف تطور الأدب إلى وقتنا الحاضر ؟

ثمة تنوع مدهش من الأدب الشفاهي بين الشعوب البدائية القائمة الآن ، ومع ظهور الكلمة المكتوبة في التاريخ تشير كل الدلائل إلى أن الأجناس الأدبية المهمة قد وجدت جميعها مع بداية المجتمعات الحضارية : الملاحم البطولية ، وأغاني المديح للكهان والملوك ، وقصص الألغاز والقوى

الخارقة ، وأغاني الحب ، والأغاني الفردية ، وقصص المغامرات والبطولة ، عند العامة (مع تمييزها عن قصص البطولة عند الطبقات العليا) والهجاء (الذي كان يخافه رؤساء القبائل) ، والمناظرات الهجائية (التي كان يتهاجى فيها شاعران أو شخصيتان ويتفاخران بنفسيهما) ، الحكايات الشعبية المغناة والقصص الشعبي للمآسي وعمليات القتل ، والقصص الشعبي مثل حكاية الولد الشاطر الذي يقوم بأعمال خارقة ويتغلب على كل الصعاب وغالباً ما يظفر في النهاية بيد ابنة الملك ، وقصص الحيوان مثل تلك التي تنسب إلى أيسوب (وهي محببة خاصة في أفريقيا السوداء وهنود أمريكا) والألغاز والأمثال والمشاهدات الفلسفية ، والترانيم ، وأغاني الكهان الغامضة ، وأخيراً الأساطير الحقيقية ـ أي القصص المتعلق ببداية العالم وأصل الجنس البشري ، وقصص الموتى العظام والآلهة وأشباه الآلهة .

الملحمة : لم تبتعد الملحمة البطولية الحقيقية كثيراً عن أصولها الأولى قبل الكتابة ، وقد نشأت فقط في العصر البطولي الذي سبق الاستقرار الحضاري . والأحوال التي تعكسها الإلياذة والأوديسا تماثل كثيراً تلك التي تعكسها ملحمة « بيوولف » الأنجلوسكسونية وملحمة « نبلونج » الألمانية أو تلك التي تعكسها قصص « كوشليان » الأيرلندية . أما الملحمة الأدبية فشيء آخر تماماً . فملحمة فيرجيل « الإنياذة » أو ملحمة ميلتون « الفردوس المفقود » مثلاً ، هي نتاج ثقافات أدبية متقدمة جداً . وأحياناً تعدّ بعض القصائد الطويلة ملاحم ، وهي ليست كذلك على الإطلاق ، فالكوميديا الإلهية لدانتي ، مثلاً ، قصيدة طويلة دينية وفلسفية وسياسية وأخلاقية وصوفية . وقد اعتبرها دانتي نوعاً من الدراما ملتزمة بالقواعد الأرسطية في كتاب « الشعر » . وجاءت « فاوست » لجوته في شكل درامي ـ بل إنها تمثل أحياناً على المسرح ـ ولكنها في الحقيقة رواية شعرية فلسفية . ووصف النقاد المحدثون « الأرض الخراب » لإليوت و« كانتيتات » عزراباوند بأنهما « ملحمتان فلسفيتان » ، وليس فيهما من الملحمة شيء ، وإنما هما تأملات فلسفية .

الشعر الغنائي : ولم يبتعد الشعر الغنائي إطلاقاً عن منابعه الأولى ،

باستثناء عدد من نماذجه الرائعة ـ من العصور الوسطى اللاتينية والبروفنسال، والألمانية العليا الوسطى والفرنسية الوسطى والنهضة ـ التي تقرأ فقط رغم أنها كتبت أصلاً لتغنى . وفي القرن العشرين أصبحت الأغاني الشعبية التي تتمتع بقيمة أدبية كبيرة شائعة أكثر مثل أغاني بيرتولد بريخت وكورت فيل في ألمانيا ، وأغاني جورج براسين وآن سيلفستر في فرنسا وأغاني ليونارد كوهين وبوب ديلان وجوني ميتشل . ومن الملفت للنظر أنه في الفترات التي تقدر فيها الثقافة التكلف تصبح الأغنية مكرورة . وبعد فترة يثور الشعراء ، وفي العادة يتحولون إلى المنابع الشعبية فيعيدون للشعر الغنائي مظهر الطبع والتلقائية على الأقل .

الفن النثري : الفن النثري الطويل هو أحدث تطور في الأشكال الأدبية . وعندنا رومانسيات من الأزمنة الإغريقية القديمة التي تبلغ في طولها طول الروايات القصيرة غير أنها في الحقيقة حكايات مغامرات ـ هي نوادر موسعة كثيراً . وأول فن نثري ذو عمق نفسي هو « ساتريكون » المنسوبة بكل تأكيد إلى بترونيوس آربيتر (متوفي ٥٥/٥٦ م) . وقد وصل إلينا أجزاء متناثرة منها ، حوالي عشر حجمها الأصلي ، إلا أن هذه الأجزاء تشير بكل تأكيد إلى أنها كانت واحدة من الروايات الرائعة ، مؤلفة من أحداث مترابطة بصورة فضفاضة تتعلق بالمغامرات العاطفية . والعمل الفني النثري الآخر الذي وصلنا من الأزمنة القديمة هو المعروف باسم « الحمار الذهبي » لأبيلويوس (القرن الثاني الميلادي) ، وبالإضافة إلى كونه قصة مغامرة فإنه يمثل نقداً للمجتمع الروماني وإشادة بعبادة إيزيس ، ورمزاً لسمو الروح . وتشتمل على القصة المشهورة لكيوبيد وسايك ، تلك الأسطورة التي أعاد المؤلف روايتها بعمق نفساني . وكان للأسلوب أثر كبير في قيمة هذين العملين ووصولهما إلى أيدينا ، فقد كتبا في نثر جميل للغاية . وأما رومانسيات العصور الوسطى فلصيقة الارتباط بالأدب البطولي السابق عليها .

أما الرواية الغربية فهي نتاج الحضارة الحديثة رغم أن الروايات في الشرق الأقصى قد بدأت مشواراً منفصلاً من التطور منذ القرن العاشر الميلادي . وتبدأ الأعمال النثرية المطولة والمتضمنة علاقات شخصية متداخلة

ودوافع معقدة في القرن السابع عشر في فرنسا برواية « أمراء كليف » (١٦٧٨) لمدام دي فاييت . وأنتجت فرنسا في القرن الثامن عشر عدداً هائلاً من الروايات تتناول تحليلات للحب غير أن أيّا منها لم يضارع رواية مدام دي لافاييت إلى أن أنتج بيير دي لاكلوس « الوسطاء الخطرون » (١٧٨٢) . وهي ، من حيث الشكل ، رسائل متبادلة بين اثنين من الشباب الماجن ؛ أما من حيث المضمون فهي هجاء لاذع للعهد القديم وتحليل نفسي يدمي القلب . وكانت الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر أقل عمقاً وبذيئة ومتكلفة . وكان القرن التاسع عشر العصر الذهبي للرواية ، فقد أصبحت الرواية أكثر عمقاً وتعقيداً (أو من ناحية أخرى ، أكثر شيوعاً وأكثر أحداثاً وأكثر عاطفية) .

ومع بداية القرن العشرين أصبحت الرواية أكثر الأشكال الأدبية شيوعاً للقراءة المتأملة ، وحلت بالنسبة للكثير من المتعلمين ، محلّ الأعمال الدينية والفلسفية والعلمية بكونها وسيلة لفهم الحياة . وفي العشرينات من القرن الحالي بدا على الرواية مظاهر التدهور بكونها شكلاً أدبياً ، ولم يظهر حتى الآن عمل يمكن أن يقارن بالأعمال في الماضي القريب . وربما أثبتت الأحوال أن هذه فترة عقر ، وإلا فستكون النهاية للرواية بكونها شكلاً أدبياً قصصياً وبهذا تترك الميدان للفيلم .

المسرحية : المسرحية ، شأنها شأن الشعر الغنائي ، من الأشكال الأدبية المستقرة ، وبالرغم من بعض التعرجات في مسيرتها ، يمكن أن نعيد مسرحيات مطلع القرن العشرين إلى القواعد الأرسطية . غير أنه قبل الحرب العالمية الأولى بدأت جميع الأشكال الفنية التقليدية ـ تحت قيادة فن الرسم ـ في التفكك ، وأخذت أشكال أخرى تحلّ محلها . وفي فن المسرحية كان أكبر مجدد هو أوجست سترندبرج (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) . ومنذ ذلك التاريخ إلى يومنا الحاضر أصبحت المسرحية (وهي مضطرة للمنافسة مع السينما) تجريبية تبحث دوماً عن أساليب جديدة ومواد جديدة ، وبخاصة عن وسائل جديدة لإقامة علاقة جديدة مع الجمهور . وقد أدى هذا النشاط إلى تحول عميق في المسرحية بكونها أدباً .

الواقعية والرواية المعاصرة

ريموند وليامز

في سنة ١٩٥٦ كانت الذكرى المئوية « للواقعية » بكونها مصطلحاً إنجليزياً ولكن لم يحتفل به . ولقد كان تاريخه هذه السنوات المائة شديد الاتساع والتعقيد والمرارة حتى أن أي احتفال به كان سينقلب إلى شجار . ومع ذلك ، ليست الواقعية شيئاً قابلاً للتحديد والتثبيت والاصطلاح عليه ، وإنما هي بالأحرى طريقه لوصف أساليب وتوجهات معينة . وكان من الطبيعي تماماً أن تتنوع الأوصاف خلال تبادل التجربة وتطورها . ومنذ وقت قريب كنت أعيد النظر في هذه الأوصاف بكونها طريقة ممكنة لتحديد بعض الملاحظات الشخصية وتعميمها حول أساليب الرواية المعاصرة وجوهرها . وأود الآن أن أعرض أولاً التنويعات القائمة في « الواقعية » بكونها مصطلحاً وصفياً ، وثانياً : نظرتي الشخصية نحو الأساليب التي تطورت فيها الرواية الحديثة ، وثالثاً : معنى جديداً ممكناً للواقعية .

لقد كان هناك منذ البداية استخداماً بسيطاً « للواقعية » لوصف الدقة والحيوية في عرض بعض التفاصيل المشاهدة في الفن . وفي الحقيقة ، وكما سنرى ، أدى هذا الاستخدام البسيط إلى جميع التعقيدات اللاحقة ، إلا أنه يبدو مبدئياً دقيقاً بدرجة كافية لتمييز أسلوب معين عن الأساليب الأخرى : الواقعية في مقابل المثالية أو الكاريكاتور ،(. إلا أن هذا المصطلح كان منذ البداية محاطاً بالإشارة إلى المضمون : فقد اعتبرت بعض الموضوعات واقعية ومرة أخرى ، في مقابل موضوعات أخرى . وأكثر التعريفات شيوعاً كانت تعني الواقع المعاصر اليومي العادي في مقابل الموضوعات البطولية أو الرومانتيكية أو

الأسطورية . ومنذ النهضة درجوا على ربط هذه الدعوى والمناداة بهذا «الواقع العادي المعاش والمعاصر» بظهور الطبقة الوسطى أي البرجوازية . وكانت هذه المسائل تسمى « منزلية » و « برجوازية » قبل أن تسمى « واقعية » وتبدو العلاقة واضحة . وفي الأدب كانت الدراما المنزلية ، وقبل ذلك كله ، الرواية اللتان تطورتان في إنجلترا مع بداية القرن الثامن عشر ومع نشأة طبقة وسطى مستقلة ، هما الأداتان الرئيسيتان لهذا الوعي الجديد . إلا أنه عندما أتى الوصف «الواقعي» كان هناك تطور آخر سواء في المضمون أو في الموقف منه. فكانت هناك صفة أخرى شائعة ومصاحبة « للواقعية » هي « مفزع » ، وفي داخل مجرى « الواقع المألوف والمعاش والمعاصر » كان هناك تيار من الاهتمام الخاص بما هو مكشوف وغير سارّ وجارح . ومن ثم بدت الواقعية وكأنها في جانب منها ثورة ضد النظرة البرجوازية العادية نحو الحياة ، وراح الواقعيون يختارون موضوعات عادية فضلّ أكثر الفنانين البرجوازيين تجاهلها . وبذلك انتقلت « الواقعية » بكونها شعاراً إلى الحركات التقدمية والثورية .

ويتوازى هذا التاريخ مع تطور « الطبيعية » التي كان لها بدورها مفهوم تقني بسيط لوصف أسلوب معين في الفن ولكنه توسع ليشمل « الواقع المألوف والمعاش » ثم أصبح وبخاصة عند زولا لواء لمدرسة ثورية ـ أسمتها الديلي نيوز سنة ١٨٨١ « ذلك التصوير الزائد الإخلاص للأحداث المؤذية » .

وهكذا كانت هناك معان مذهبية متداخلة بأوصاف تقنية . وأكثرها تأكيداً تعريف سترنبرج للطبيعية بكونها استبعاداً للإله : الطبيعية في مقابل ما بعد الطبيعية تبعاً للسوابق الفلسفية . إلا أنه قبل نهاية القرن ، ومع زيادة الوضوح عندما تمّ الفصل بين « الواقعية » و « الطبيعية » : فبقيت الطبيعية في الفن للإطار التقني البسيط بينما استخدمت الواقعية ، مع الاحتفاظ بعدد من هذه العناصر ، لوصف الموضوعات والموقف من الموضوعات .

وفي القرن العشرين كان التطور غريباً ، فإلى جانب الاستخدامات السابقة برز بشكل واسع استخدام « للواقعية » بمعنى « الإخلاص للواقع النفساني » بحجة أننا نكون أكثر اقتناعاً بالتجربة الواقعية ، وواقعيتها الجوهرية عن طريق أنواع مختلفة من الأسلوب الفني ، وبدون الحاجة إلى قصر

الموضوع على ما هو معاش ومألوف ومعاصر . وفي الإتحاد السوفيتي ، من ناحية أخرى ، ظل الاحتفاظ بالتعريفات المبكرة للواقعية وتوسيعها . ويمكن أن نرى هذا التراث أكثر وضوحاً بالرجوع إلى عناصر « الواقعية الاشتراكية » كما تمّ تعريفها . توجد أربعة من هذه العناصر :Partunost, Idienost, Tipichnost, Narodnost . أما Narodhnost فهو في الواقع عنصر تقني رغم أنه تعبير عن الروح أيضاً : وهو تطلب البساطة الشعبية والوضوح التقليدي في مقابل صعوبات « الشكلية » . و Ideinost و Partiinost يشيران إلى المضمون العقائدي أو المذهبي والتحيز الحزبي في مثل هذه الواقعية . ومثلما كان Narodnost يعني إعادة تقرير للمعنى العادي التقني للواقعية فإن Ideinost و Partiinost هما تطوران للمواقف المذهبية والثورية التي سبق ذكرها . وثمة معنى بسيط للغاية يمكن من خلاله التمييز بين « الواقعية الاشتراكية » و « الواقعية البرجوازية » بالنسبة لهذه التغيرات المذهبية والإنتمائية . إن أغلب الأدب الشعبي في الغرب هو في الواقع واقعية برجوازية » بمعناه الخاص للـ Ideideinost و Partiinost والتزامه العادي بالـ Narodnost ولكن المشكلة تتسع مع العنصر الرابع Tipichnost .

عرّف انجلز « الواقعية » بأنها « شخصيات حقيقية في مواقف حقيقية » ، وهذا التعريف يمكن أن يمرّ بالمعنى العادي تماماً لولا أنه يعتمد في هذه الحالة على كل التفكير الماركسي . وعنصر Tipichnost هو تطور لهذا التعريف الذي يؤثر جذرياً في قضية الواقعية بأكملها إذ يخبرنا المنظرون السوفييت أن « ما هو حقيقي ينبغي ألا نخلط بما نقابله أحياناً في الحياة » ، أن ما هو واقعي حقيقة يقوم على « فهم قوانين التطور الاجتماعي المستقبلي واستشعاره » . وبدون النظر الآن في تطبيق هذا على الأدب السوفييتي بصورة خاصة يمكن أن نرى أن مفهوم Tipichnost يغير مفهوم « الواقعية » من كونها تعني إعادة التصوير المباشر للواقع المشاهد وإنما تصبح الواقعية بدلاً من ذلك ، اختيارا منظماً وعن مبدأ . إذا كان « ما هو حقيقي » يفهم على أنه أعمق تجربة مميزة للإنسان سواء بالنسبة للفرد أو للمجتمع (ومن الواضح أن الماركسيين يتصورونها على هذا الأساس بالنسبة لعقائدهم العميقة) يكون من الواضح إذن أنها ليست بعيدة من المعنى المتطور لمعيار « الواقع المقنع » الذي هو من المسلمات الآن في

الغرب بالنسبة لأعمال من أنواع كثيرة سواء كانت واقعية أو غير واقعية في الأسلوب . وليست مهمتنا أن نختار من القصة المعقدة الاستخدام الذي نفضله ، أي « الواقعية » الحقيقية ، وإنما من الأفضل أن نتقبل المعاني الفعلية ، وأن نميز بينها ، وأن نرى أيها يمكن أن يفيد في وصف استجاباتنا الفعلية للأدب .

ان القسم الأساسي من الرواية الأدبية في القرن التاسع عشر يوصف عادة بأنه تراث «واقعي»، ويفترض على قدر المساواة أن هـذا التراث قـد انتهى على الأقـل في الغرب. فقـد قيل منـذ وقت قريب أن الرواية الواقعية قد اختفت مع اختفاء سيارة الأجر الأنيقة . ومع ذلك ، ليس من السهل للوهلة الأولى معرفة ما يعني هذا في الواقع . فمن الواضح ما زال المعيار العادي للواقعية قائماً في الغالبية العظمى من الروايات الحديثة بما فيها تلك الروايات التي ما زلنا نعدها من الأدب . ليس فقط لوجود تركيز على المـوضوعـات المعاصـرة وإنما لأن الكثير من عناصر التجربة المألوفة المعاشة أكثر ظهوراً في الرواية الحديثة منها في رواية القرن التاسع عشر وذلك من خلال اختفاء عدد من الممنوعات . ومن المؤكد أن أحدا لن يشكو من خلو الرواية الحديثة من العناصـر الجارحـة أو المثيرة التي كانت أحد الأهداف الأساسية التي جاءت الواقعية لتصفها . فما زال معظم الوصف واقعياً بمعنى أن وصف الشيء كما يظهر فعلاً هو مبدأ لا يتخلف عنه إلا قلة من الروائيين . أن ما نقوله عادة هو أن الرواية الواقعية قد استبدلت « بالرواية النفسانية » ، وأنه صحيح بكل وضوح أن الدراسة المباشرة لبعض حالات الوعي وبعض الحالات النفسانية التي تم إدراكها حديثاً ، قد أصبحت سمة حديثة . ومع ذلك ، ظلت الواقعية بكونها اتجاهاً في وصف هذه الحالات قائمة . فهل المسألة هي مجرد أننا نفهم « الواقع اليومي المعاش » بصورة مختلفة ، وأن ثمة تقنيات جديدة قد طورت لوصف هذا اللون الجديد من الواقع ولكن بأهداف واقعية تماماً ؟ من الواضح أن هذه الأسئلة صعبة للغاية ولكن ربما كانت هناك طريقة للاقتراب من إجابة عنها فنـأخذ هـذا الاعتقاد المعتاد بأننا قد تخلينا (تجاوزنـا) عن الروايـة الواقعيـة ، ونضع إلى جـانبه شعوري الشخصي بأن هناك فجوة شكلية في الرواية الحديثة تجعلها غير قادرة على التعبير عن نوع واحد من التجربة ، أجده مهمـا بصورة خاصة ، وتبرز

كلمة « واقعية » دائماً للتعبير عنه.

إن الرواية الآن لم تعد شكلاً أدبياً ، أي كلاّ أدبياً في ذاتها ، وإنما هناك في نطاق حدودها الواسعة مساحة لكل أنواع الكتابة المعاصرة تقريباً . وسنسبب الكثير من الأذى لتقليد الرواية وللمناقشة النقدية الضرورية لها إذا « ساوينا » بين الرواية وأي نوع من الكتابة النثرية . ولقد كانت هذه التسوية الخاطئة هي التي جعلت تولستوي يقول عن « الحرب والسلام » : « أنها ليست رواية » . إنها شكل يضم في الحقيقة روايات « الطريق الوسط » و Auto de fé ومرتفعات ويذرنج و Hicklberry finn وقوس قزح وجبل السحر ، هو في الحقيقة ، وكما قلت ، أقرب إلى أن يكون أدباً كاملاً . وعندما ألفت الانتباه إلى ما يبدو لي الآن فجوة شكلية فإني بالطبع لا أعني أن هذا الشكل الواسع كله يجب أن يوجه نحو سدها . ولكن نظراً لكونها أدباً كاملاً فإن أي فجوة شكلية في الرواية تبدو مهمة للغاية.

وعندما أفكر في تقليد الواقعية في الرواية فإنني أفكر في نوع الرواية التي تبدع أسلوباً كاملاً للحياة وتحكم عليه عن طريق صفات الأفراد . وربما كان التوازن الداخل في هذا الإنجاز أهم شيء يتعلق بها . وربما بدا هذا الأمر على قدر كبير من التعميم وهو ما تفعله معظم الروايات ، أنه الأمر الذي تفعله رواية « الحرب والسلام » وما تفعله رواية « الطريق الوسط » ، وما تفعله رواية « قوس قزح » . ويبقى التمييز لهذا النوع في أنه يقدم تقييماً لأسلوب كامل للحياة في مجتمع أكبر من أية مجموعة من الأفراد المكونين له ، وفي الوقت ذاته يقيم إبداعات الأفراد أنفسهم الذين ، مع كونهم ينتمون إلى هذا الأسلوب الحياتي ويتأثرون به ويسهمون في تشكيله ، هم أيضاً يمثلون غايات بذواتهم . فلا يوجد لأحد العنصرين ، المجتمع أو الفرد أي أفضلية على الآخر . أن المجتمع ليس أرضية خلفية تتم في مواجهتها دراسة العلاقات الشخصية ، كما أن الأشخاص ليسوا مجرد تمثيلات لصور من أسلوب الحياة . فكل جانب من الحياة الشخصية يتأثر جذرياً بصورة الحياة العامة وفي الوقت ذاته نحن نرى الحياة العامة في أهم جوانبها في صور شخصية تماماً.

إننا نتوجه بكل حواسنا إلى كل جانب من جوانب الحياة العامة ، إلا أن

مركز القيمة يتمثل دائماً في الشخصية الإنسانية المفردة ـ ليس أي شخص واحد منعزل وإنما الأشخاص الكثيرين الذين يكونون واقع الحياة العامة . وكثيراً ما ذكر كل من تولستوي وجورج أليوت أنها هذه النظرة التي حاولا تحقيقها.

وفي إطار هذا التراث من الواقعية توجد بطبيعة الحال درجات متفاوتة من النجاح غير أن هذه النظرة المتمثلة في إدراك أن ثمة علاقة بين الأفراد والمجتمع قد أصبحت سائدة . وينبغي أن نتذكر أن هذه النظرة كانت هي ذاتها نتاج للنضج ، فقد كان تاريخ الرواية منذ القرن الثامن عشر بمثابة استكشاف للوصول إلى هذا الوضع ، وقد تمّ هذا مع الكثير من المحاولات الفاشلة المبكرة . وكانت الرواية في القرن الثامن عشر أكثر شبهاً من حيث الشكل بالرواية في وقتنا الحاضر ، ومن حيث الضغوط والتشككات التي مرّت بها ، وفي الحقيقة لقد جاء النضج في هذا الشكل الأدبي من خلال التعمق في العلاقة بين الأفراد والمجتمعات وعندما يقال لي أن التراث الواقعي قد انهار ، فإن هذه النظرة الناضجة هي التي أراها قد فقدت تحت ضغوط جديدة لتجربة معينة . ولا أعني بهذا أن تكون ، أو ينبغي أن ، تقيد بأي أسلوب معين . وليس ذلك اللون من الوصف الواقعي (كما نقول اليوم : الطبيعي) « الذي اختفى مع اختفاء عربة الأجرة الأنيقة » ضرورياً على الإطلاق لمثل هذه الرواية فهذه النظرة لا تتحقق عن طريق حشد توصيفات دقيقة للمحلات أو للصالونات أو حجرات الانتظار في محطات السكك الحديدية . فهذه التوصيفات يمكن أن تستخدم بكونها عناصر للحدث ، ولكنها ليست هي الواقعية ، في جوهرها . فلو أنها وضعت بكونها توصيفات فحسب فإنها قد تفسد في الحقيقة التوازن الذي هو الجوهر في هذا الأسلوب ، فهي قد تصرف الذهن مثلاً من الناس إلى الأشياء، بل أن هذا الشعور ذاته بأن الرواية في المحتشدة بالتوصيفات التفصيلية يوجد كل شيء ما عدا الناس ، هذا الشعور ذاته هو الذي أدى إلى تشويه الواقعية في العشرينات من القرن العشرين . وتمثلت ردة الفعل المتطرفة في رواية « الأمواج » لفيرجينيا وولف التي تلاشت فيها تماماً الخلفية المكانية بل والأجسام أيضاً ، وتركتنا المؤلفة مع مجرد مشاعر وأصوات في الهواء وكان هذا أيضاً عدم توازن مدمر مثلما نرى الآن . اننا في الواقع يمكن أن نكتب تاريخ

الرواية الحديثة في صورة قطبين متقابلين من الأساليب. الموضوعي ـ الواقعي والذاتي ـ الانطباعي ، غير أن التصنيف الأكثر ارتباطاً بالرواية والأكثر انتشاراً منذ بداية القرن العشرين ، هو تصنيف الرواية الواقعية ، التي قدمت مادة وصوراً للناس ، إلى نمطين منفصلين : الرواية « الاجتماعية » والرواية « الشخصية » . ففي الرواية الاجتماعية قد ترد توصيفات ومشاهدات دقيقة للحياة العامة أي الامتزاج بينما في الرواية الشخصية ترد المشاهدات والتوصيفات الدقيقة للأشخاص أي للوحدات . غير أن كلاً منهما يفتقد بعداً إذ أن أسلوب الحياة ليس امتزاجاً وليس وحدة ، وإنما هو عملية كلية لا يمكن تجزئتها.

ومن السائد الآن أننا نميز بين الرواية « الاجتماعية » والرواية « الشخصية » ، ونسلم بهذا التمييز عادة ، وإذا نظرنا في بعض الأمثلة يمكن أن نوضح القضية الجوهرية . فثمة نوعان الآن من الرواية « الاجتماعية » هناك أولاً ، الرواية الاجتماعية الوصفية ، أي الوثائقية . وهذه تجعل في مقدمة اهتمامها إبداع أسلوب عام للحياة عند فئة معينة من الطبقات العاملة . وفي هذا الإطار توجد بالطبع شخصيات مرسومة بعناية أحياناً . ولكن ما نقوله عن هذه الروايات هو أننا إذا أردنا معرفة شيء عن الحياة في مدينة تعدين أو في إحدى الجامعات ، أو على سفينة تجارية أو عن دورية للشرطة في بورما مثلاً فهذا هو الكتاب الذي يقدم المعرفة المطلوبة . وفي الحقيقة كثير من هذه الروايات تكون عظيمة الفائدة فالتوثيق الجيد يثير الاهتمام دائماً . صحيح أنه ينبغي الاستمرار في كتابة مثل هذه الروايات مع أكبر قدر ممكن من التنويع في الخلفية المكانية ، ومع ذلك البعد المفتقد واضح وهو أن الشخصيات هي عمال مناجم أو أساتذة جامعيون أو جنود ونماذج لأسلوب الحياة في المقام الأول . وليس هذا هو القضية التي أحاول تأكيدها ، وهي أن الشخصيات لها الاهتمام المطلق في ذواتها ، ومع ذلك نراها أجزاء من أسلوب عام للحياة . ويبدو أن هذا النوع من الروايات في وقتنا الحاضر ، في أفضل أحواله ، هو الأقرب إلى ما أعتبره رواية واقعية ولكن التمييز الأساسي يبدو واضحاً عند القراءة حيث تكون الوظيفة الوصفية الاجتماعية متمثلة في إعطاء التشكيل الأهمية الأولى.

ويروج الآن نوع أكثر حيوية من الرواية الاجتماعية ومختلف تماماً عن هذا . والجوهر في هذا النوع ليس الوصف وإنما هو البحث عن « صيغ » للمجتمع ومحاولة تحقيقها حيث يجرد نسق معين من مجموعة التجربة الاجتماعية ، وعلى أساس من هذا النسق يقدم مجتمع ونجد أبسط أمثلة لهذا النوع في مجال « القصة المستقبلية » ، وفيها يتخذ المؤلف من « المستقبل » أداة (وهو دائماً مجرد أداة إذ من الواضح أن المجتمع المعاصر هو موضوع الرواية . وفي الحقيقة صار هذا هو الأسلوب الأساسي في الكتابة عن التجربة الاجتماعية) تزيل التوتر المعتاد بين النسق المختار والمشاهدة العادية.

وتعدّ روايات مثل « عالم جديد جريء » ، « ١٩٨٤ » ، « ٤٥١ درجة فهرنهايت » من القصص الاجتماعي القوي ففيها قدم نسق متكامل في زمان ومكان آخرين مأخوذ من المجتمع المعاصر . ومن الأمثلة الأخرى رواية فيلدنج « سيد الذباب » ورواية « الورثة » وتقريباً جميع « الروايات العلمية » الجادة ، فكثير من هذه الروايات قد كتبت على غرار الرواية الواقعية وعلى نفس النسق . ويتضمن الكثير منها ، بصورة جوهرية ، تصوراً للعلاقة بين الأفراد والمجتمع ، وعادة تقوم القصة على واحد أو مجموعة من الأشخاص الصالحين في مواجهة مجتمع شرير . ويقوم الحدث ، عادة ، على إطلاق التوترات داخل هذه الشبكة المعقدة للفرد مع المجتمع ، وأقول « إطلاق » ولا أقول « خلق » لأن الأداة تغير عادة ، في التوترات ، وتضعها في ضوء معدّ مسبقاً ومن ثم ليس ثمة محاولة لاستكشاف هذه التوترات وإنما هو مجرد دخول فيها . وتمثل تجربة الوحدة وتجربة الغربة ، وتجربة نفس الذات جزءاً مهماً من التشكيل المعاصر للشعور ، ولا بد أن تتوافق أية واقعية رواية معاصرة مع هذه التجربة.

حول أليوت وفكرة التقاليد الأدبية

استطاع اليوت الشاعر والناقد الإنجليزي (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) أن يحدث ثورة في الأدب في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن حينما بدأ كتاباته بحملته الشديدة على النقد الروماني معلناً الكلاسيكية الجديدة في النقد الأوروبي .

رأى أليوت أن الوجد ان الذي نحس به بعد الاستمتاع بقصيدة ما ، لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية ، فقد تكون هذه البواعث التي أثرت في نفسية الشاعر متناهية في البساطة ، لكنها حينما تنعكس على مكوّنات القصيدة تبدو لنا معقدة وبعيدة كل البعد عن الدوافع الأولى التي هزّت كيان الشاعر « ذلك أن مهمة الشاعر لا تنحصر في الإتيان بالتعابير البرّاقة ، والأساليب المنمّقة والمعاني الخلابة ، بل إنها تتركّز في الإشادة بالأمور العادية » .

وتتجلّى براعة الشاعر وحذقه في صياغة هذه الأمور الجارية ومزجها بعضها ببعض لتبدو لنا في ثوب رائع جميل .

ولهذا فإن نزعة الرومانسيين في تعريف الشعر بأنه « الوجدان الذي نسترجعه في هدوء » لا محل له هنا . فالشعر في نظر أليوت تركّز استرجاع . ومن هذا التركيز تنبع فروع عديدة تتصل بخبرات متشبعة . وهذه الخبرات ليست شخصية أي أنها لا تنبع من ذاتية الشاعر ، بل أنها موضوعية تنم عن التحام الشعور باللاشعور ومزجهما في محيط شعري واحد . فالشعر هروب من

الوجدان كما أنه هروب من الشخصية[1].

لذلك فإن من الخطأ بالنسبة للشاعر أن مشاعره الخاصة تعد بأي وجه من الأوجه مميّزة أو ذات أهمية ، فمهمة الشاعر ليست في أن يجد مشاعر جديدة بل في أن يستخدم المشاعر العادية ومن خلال عرضه لها في الشعر يعبّر عن الأحاسيس التي لا تمت للمشاعر الحقيقية على الإطلاق.

وهكذا أصبحت القيمة الحقيقية للشعر عند أليوت هي في تركيز الأعداد الهائلة من الخبرات ، ويتم هذا التركيز لا شعورياً.

وقد تحدث أليوت كثيراً عن هذه الخبرات التي قرنها بالنضج والتكامل ، فرأى أن هذا النضج هو الموروث من المخطوطات الأثرية وبخاصة اليونانية والرومانية ، وأن التكامل يتحقق من خلال التفاعلات اللغوية والاجتماعية والتاريخية والفكرية.

يقول أليوت في مقال له بعنوان ما هو الكلاسيكي : « أما النضج الأدبي فإنني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوا خلف هذا الإنتاج ، تماماً كما نحس بملامح الأجداد في شخص ما دون أن يغطي ذلك على افرديته أو ذاتيته ».

وهذا الأحساس بالماضي ، هو ما يعنيه أليوت من وراء المعنى التاريخي لفكرة التقاليد . وإدراك هذه الفكرة جوهري في عملية الخلق والإبداع . وذلك أن على الأديب أن يعنى جيداً التدرج التاريخي للماضي وأن يلمّ به إلماماً صحيحاً فيستوعبه جيّداً استيعابه للحاضر.

أن هذا التجاوب بين الماضي والحاضر ، وهذا التبادل الفكري بين الأدب الأوروبي المعاصر والتراث الكلاسيكي القديم ، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي ، ومعرفة الماضي على هدي التيارات الحديثة . فسلسلة الفكر متصلة الحلقات ، ترتبط الواحدة منها بالأخرى[2].

---

(١) انظر د . فائق متى : أليوت ، دار المعارف القاهرة ، ص ٢٢ - ٢٣ .

(٢) د . فائق متى : أليوت ، ص ٢٥ .

وفي هذا النص من مقال التقاليد والعبقرية الفردية يقول أليوت :

ولننتقل إلى عرض أوضح لعلاقة الشاعر بالماضي ، فهو لا يستطيع أن يأخذ الماضي ككتلة أو كجرعة واحدة ، وهو لا يستطيع أن يكوّن نفسه تكوينا كاملاً على أساس الإعجاب بكاتب أو بكاتبين ، ولا أن يفعل ذلك على أساس تفضيل فترة تاريخية معينة.

فالطريق الأول طريق مستحيل ، والثاني يشكل تجربة هامة من تجارب الشباب ، والثالث لا يزيد على أن يكون تكملة هامّة ومطلوبة.

ولا بد للشاعر من أن يعي التيّار العام وعياً كاملاً ، الذي لا يتمثل بصورة دائمة في مشاهير الكتاب فحسب.

ولا بدّ له أن يدرك أيضاً تلك الحقيقة الواضحة ، حقيقية أن الفن لا يرتقي ولكن مادة الفن في تغيّر مستمر بحيث لا تبقى على حال.

ويتعلّم الشاعر بمضي الزمن أن هناك عقلاً أهم من عقله ، عقل أوروبا ، عقل بلده.

ولا بدّ له أن يدرك أن هذا العقل متغيّر ، وأن هذا التغيّر تطوّر لا يهمل شيئاً ما في طريقه ، فهو لا يسقط هومر ولا شكسبير ولا نحت الرسامين المادلينيين على الحجر.

وأن هذا التطوّر لا يشكل ارتقاء من وجهة نظر الفنان ، رغم أنه قد يشكل اتجاهاً إلى مزيد من الرهافة ، وبالتأكيد إلى مزيد من التعيقد ، بل ربما لا يشكل ارتقاء من وجهة نظر عالم النفس أو لا يشكل ارتقاء إلى الحد الذي نتصوّره . وربما يقوم فحسب على التعقيد الاقتصادي والآلي.

والفرق بين الحاضر والماضي ، إنما هو فرق في إدراك الحاضر الواعي للماضي إدراكاً يفوق في عمقه وفي حدوده إدراك الماضي لذاته.

يتركّز النقد الأمين ، والتذوّق الحساس على الشعر لا على الشاعر . ولو استمعنا لصيحات نقاد الصحف المضطربة ، وإلى الترديد العامي لها لسمعنا أسماء عديدة من الشعراء.

أمّا إذا كان هدفنا هو تذوُّق الشعر أو القصيدة ذاتها ، لا المعرفة

المدرسية ، فيندر أن نجد مطلبنا عندهم.

وقد حاولت فيما سبق أن أوضح أن للشعر كياناً حيّاً يندرج تحته كل ما كتب على مر العصر من شعر . أما الجانب الآخر من هذه النظرية الموضوعية للشعر فيتمثل في علاقة القصيدة بكاتبها.

وقد استخدمت التشبيه لأوضح أن الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج لا يعزى بالضرورة إلى أن شخصية الأول أقيم من شخصية الثاني ، أو إلى أن الأول لديه ما يقول أكثر من الثاني ، بل يرجح هذا الاختلاف إلى أن عقل الشاعر الناضج أداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية ، تتفاعل فيه في حرية وتتحول إلى مركبات جديدة.

والتشبيه كان تشبيهاً بالوسيط . وعندما يختلط الغازان اللذان ذكرتهما من قبل وجود خيط من البلاتين يكونان حمض الكبرتيك . ولا يتكوّن هذا المركب الجديد بدون وجود البلاتين ، ومع ذلك لا يحمل الحامض الجديد أثراً من آثار البلاتين ، ويبدو البلاتين ذاته وكأنه لم يتأثر ، يتبقى كما هو ساكن ومحايد ، وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين.

وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداماً جزئياً ، وقد لا يستخدم سوى هذه الخبرة ، ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال كلما انفصل في أعماقه الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق ، وكلّما قارب العقل الكمال في هضم وتحويل المشاعر التي هي مادته.

ويلاحظ أن الخبرة ، العناصر التي تدخل تحت تأثير الوسيط المحوّل ، تنقسم فيما بينها إلى قسمين : الانفعالات والمشاعر الوجدانية.

وأثر العمل الفني ، أثر يختلف في نوعه عن أي خبرة يخرج بها الإنسان من غير الفن . وقد يتألف هذا الأثر من انفعال واحد أو من مزيج من انفعالات مختلفة ، وقد تساهم في تشكيل الأثر العام مشاعر وجدانية متعددة تكمن بالنسبة للشاعر في كلمات أو عبارات أو صور معينة.

ويقوم الشعر العظيم أحياناً على المشاعر الوجدانية وحدها دون استخدام مباشر لأي انفعال كان.

والمقطع الخامس عشر من جحيم دانتي يقوم على تطوير الانفعال الواضح في الموقف . ولكن الأثر ، وإن كان موحداً كما هو شأنه في أي عمل فني ، يتحقق بالاعتماد على تفاصيل تركيبية للغاية .

والرباعية الأخيرة تعطينا صورة ، وشعوراً وجدانياً مرتبطاً بهذه الصورة ، شعوراً يهبط علينا وليس مجرد تطوّر ممّا سبقه ، شعو راً وجدانياً لعلّه كان قد توقف في عقل الكاتب حتى جاء دور الريح الملائم لإضافته .

وعقل الكاتب في الواقع وعاء يستقبل ويخزن عدداً لا نهاية له من المشاعر الوجدانية ، ومن العبارات والصور التي تبقى حيّة حتى تتواجد الجزئيات التي يمكن أن تتحد لتكوّن مركباً جديدا .

(الترجمة للدكتورة لطيفة الزيات من ترجمتها لكتاب أليوت مقالات في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ص ١٠ گ ص ١١ ، ص ١٣ ، ص ١٤ ، ص ١٥) .

القسم الثاني
نصوص من الادب
الابداعي باللغة الانجليزية

القسم الثاني
من الأدب الإنجليزي

ثمة كلمة موجزة حول الترجمة بعامة والترجمة الأدبية منها بخاصة . وطبيعي أنه لا يمكن تناول جميع المسائل المتعلقة بهذا الموضوع أو التعرض لكل ما كتب من بحوث ومقالات في هذا المجال . فمع تطور العلاقات بين الثقافات عن طريق الترجمة كان لا بد أن توازيها حركة نقدية تتناول الترجمة ومبادئها وأصولها . وقد تركزت المناقشة في معظمها حول ترجمة الأعمال الأدبية . وهنا برزت تساؤلات كثيرة أصبحت تشكل فرعاً من الدراسة المتخصصة في نطاق الدراسة الأدبية المقارنة أو ما نسميه (الأدب المقارن) وطبيعي أنه في مثل هذه المقدمة لا نستطيع أن نتناول هذه التساؤلات أو أن نعرض ما قيل فيها من آراء . ولكن ربما نكتفي هنا بالتأكيد على حقيقة مهمة هي أن الترجمة الأدبية فعالية إبداعية تماثل فعالية الإبداع الأدبي في جوهره ـ وكما أن النقد الأدبي بنظرياته وآرائه لا تخلق الأديب المبدع فكذلك الأمر بالنسبة للترجمة الأدبية . فالمترجم لا بد أن يمارس الترجمة عن موهبة تصقلها وتنميها ثقافة نقدية شاملة سواء في حقل النقد الأدبي الخالص ، أو اللغويات بفروعها أو الأدب المقارن بعامة ، ومن ثم ربما كان من الأفضل أن نعرض هنا لأهم التساؤلات التي أثارها دارسو الترجمة الأدبية دون أن نحاول الإجابة عنها ، إذ يتوجب على المترجم ذاته أن يضع هذه التساؤلات، نصب عينيه وأن يقرر ـ من خلال الممارسة نفسها ـ الإجابة عنها . أن الترجمة في رأي البعض هي « عملية متصلة ومستمرة من اتخاذ القرارات ».

ولعل أول سؤال يواجه مترجم العمل الأدبي من لغة إلى لغة أخرى هو : هل الترجمة الأدبية ممكنة ؟ هل يمكن نقل مسرحية أو قصيدة أو رواية من الإنجليزية إلى العربية مثلاً أو العكس ؟ ربما بدا هذا السؤال ساذجاً ولا محل له في الوقت الذي تخرج فيه كل يوم ترجمات لأعمال أدبية من لغة إلى أخرى . وكما هو متوقع انقسمت الآراء بين معارض وموافق . أما الفريق المعارض للترجمة الأدبية من حيث المبدأ فيرى أن مثل هذه « الترجمة » تقتل حاسة التذوق الفني . ويرى آخر أن ثمة صعوبة فائقة في فهم العمل الأدبي في لغته الأصلية ، واستيعابه حتى ليصعب إعادة صياغته في لغته الأصلية فما بالنا إذا حاولنا إعادة صياغته في لغة أخرى مغايرة ؟ .

ويقول آخر : (شيلي) أن ترجمة النص الأدبي هو بمثابة وضع وردة في بوتقة لمعرفة مكوناتها من اللون والرائحة . ويعبر دارس آخر عن موقفه بقوله : « أن القصيدة التي تقبل الترجمة إلى لغة أخرى لا تستحق أصلاً أن نسميها قصيدة » ، وتعبر مدام دي ستال عن رأيها بصورة مجازية : « أن الموسيقى الموضوعة لآلة موسيقية لا تصلح لعزفها على آلة أخرى » . ويجمل الآخر رأيه في عدم إمكانية الترجمة الأدبية بهذه الصورة المعبرة عن المترجم المثالي الذي يتوجب عليه : « أولاً أن يحافظ على « الأمانة الحرفية ، وثانياً على « الأمانة الإيحائية » ، وثالثاً عليه أن يترجم سطر بسطر ، ورابعاً عليه أن يحافظ على ترتيب الكلمات والصور ، وخامساً عليه أن يحافظ ليس فقط على المقابل الإيقاعي بل أيضاً ـ سادساً ـ على الوزن والقافية . وأخيراً عليه أن يحافظ على النسيج الصوتي المتمثل في تتابع الحروف الساكنة والمتحركة . ومع هذا فلقد مارس هؤلاء جميعاً الترجمة الأدبية وكأنهم بهذه الأقوال يعبرون ـ في الواقع ـ عن صعوبات الترجمة الأدبية أكثر من كونهم رافضين لها تماماً ، وتكاد آراؤهم تجمع على أن التزام الترجمة الحرفية للعمل الأدبي شبه مستحيلة.

ومن هنا ظهر تعبير إيطالي انتقل إلى اللغات الأخرى يقول : « أن الترجمة خيانة إبداعية » و « تمثل مفتاحاً إلى فهم « الأدب » ـ ويتناول أحد الدارسين هذه القضية في مقال قيم نشره في المجلة السنوية للأدب المقارن في العام (١٩٦٢) . فهو يرى أن إحدى السمات الجوهرية في العمل الأدبي

تتمثل في تطويع « لغة القبيلة » للتعبير عما يريده ، وفي هذا التواتر بين ما يريده الكاتب ولغة الجماعة تكمن طبيعة العمل الأدبي ومغزاه . وتتضح هذه السمة بصورة أكبر عندما توازن بين الأدب « المكتوب » والأدب « الشفاهي » في الأدب الشفاهي هناك تواصل مستمر بين « القائل و « المتلقي » . وهذا التواصل المستمر أثناء عملية الإنشاء تجعل المنشد يتداخل مع المستمع في صياغة العمل الأدبي ، ومن ثم يتقارب إلى حد كبير الموقف « الشعوري » عند الأديب مع الموقف الجمالي الاستاطيقي لدى المتلقي من خلال الخطاب القولي . وربما دفع هذا التواصل بين المنشد والمستمع إلى أن يغير المؤلف في الصياغة اللفظية أثناء الإنشاد . أما في حالة غياب الأديب وتجميد العمل الأدبي في نص مكتوب فمن الطبيعي أن ينقطع التواصل أو التلاحم بين المؤلف وجمهوره ، ومن ثم لا بد أن يحدث تناقض بين ما أراده ـ المؤلف أصلاً من خطابه الأدبي وبين ما يريده جمهور جديد . يصبح الخطاب الأدبي تعبيراً فردياً يعبر عن مؤلفه بعد أن كان تعبيراً « جماعياً » وتصبح قراءة النص المكتوب فعالية « فردية » بالقدر نفسه . وبذلك تتسع الفجوة بين الموقف الشعوري الذي صدر عنه المؤلف وبين الموقف الاستاطيقي الذي يصدر عنه القارىء المختلف عن المؤلف في الزمان أو المكان أو كليهما معاً.

ومن هنا يصدر المترجم الذي ينقل الخطاب الأدبي من بيئة لغوية وثقافية وإجتماعية إلى بيئة أخرى مختلفة عن موقف استاطيقي مغاير ، وينتج عن ذلك تدخله في كثير من الأحيان بالتعديل الذي يتخذ صوراً عديدة في النص المترجم ، وقد تصل تدخلات المترجم في بعض الأحيان إلى درجة تجعل من الترجمة خطاباً أدبياً جيداً مغايراً إلى حد كبير عن النص الأصلي . ويعبر أحد النقاد الروس الشكلاتيين عن هذا بقوله :

« إن كل ترجمة هي إبداع جديد وينبغي أن نعدها جزءاً من الأدب القومي المستقبل ».

إلا أن هذا الرأي يذهب إلى حد التطرف إذ أن حالات التغيير الجذرية عند ترجمة العمل الأدبي من لغته وبيئته إلى لغة أخرى وبيئة مغايرة والتي تفقد هذا العمل المترجم معالمه الأساسية تكاد تكون نادرة . أما في الغالبية العظمى

من حالات الترجمة ورغم التغيرات التي تفرضها عملية النقل فإن العمل الأدبي الأصلي يظل محتفظاً بهويته . وتصبح مهمة المترجم في أغلب الحالات هي التوفيق بين اللغتين والبيئتين المرتبطتين بعامل الزمن أيضاً المتمثل فيما نسميه « روح العصر » . وحول التغييرات التي تفرض نفسها على المترجم أو التي يقررها هو نفسه في محاولة التوفيق بين البيئتين البيئة التي ينتمي إليها العمل الأصلي والبيئة الجديدة التي انتقل إليها من خلال الترجمة دارت نقاشات النقاد ودارسي الترجمة الأدبية.

في منتصف القرن الثامن عشر صدر كتاب على شكل مقالات يحمل عنوان « مقال حول مبادىء الترجمة » لمؤلفه الكساندر فريزر تاتلر . وفيه يعرض المؤلف لأهم الصعوبات التي على المترجم أن يواجهها ـ وبالرغم من صدور العديد من المقالات والبحوث حول الموضوع ذاته إلا أن هذا الكتاب يظل بمثابة « ورقة العمل » التي تجمع هذه المشكلات والتساؤلات بين دفتي كتاب حتى وإن اختلفت وجهات النظر والآراء ـ حولها بعد ذلك . وسنحاول في السطور القليلة التالية أن نثير هذه المشكلة دون محاولة الإجابة عنها ، إذ من الأفضل أن تكون في ذهن المترجم ، ثم عليه من خلال الممارسة ذاتها أن يحدد موقفه منها ، ويكاد يجمع النقاد على أنه ليس ثمة شيء اسمه الترجمة المثالية تماماً كما يقال أنه ليس ثمة شيء اسمه العمل الأدبي المثالي . وإنما المترجم شأنه شأن الأديب يبدع ، وبعد ذلك يتأتى دور النقاد والدارسين للحكم والتقويم والتحليل والتفسير . ولعل أهم هذه الصعوبات أو المشكلات التي نواجهها بكوننا مترجمين تتمثل في ثلاثة مجالات :

- الأسلوب .
- الصورة الفنية .
- الشكل.

أولاً : الأسلوب : الأسلوب مقوله كلية يصعب تحديدها وبخاصة بعد التقدم الهائل في الدراسات الأسلوبية وتخصيصها بفرع مستقل من الدراسة الأدبية ، إلا أنه يمكن القول أن الأسلوب هو مجمل الانسجام بين المكونات

اللغوية للتعبير الأدبي . ونحن لا نهتم هنا بنظرية الأسلوب أو مناهج البحث في الأسلوب الأدبي أو التفرقة بين الأسلوب الأدبي وغيره من الأساليب وإنما الذي يعنينا هو الأسلوب المميز للعمل الأدبي ، وهو ما يطلق عليه أحياناً « روح النص » أو « الإيقاع » فهناك المكون الصوتي الذي تنبه إليه الدارسون منذ زمن بعيد ويقصدون به الانسجام الصوتي بين الحروف ، إذ أن اللغة منطوقة قبل أن تكون مكتوبة . وقد يتميز العمل الأدبي بأداء صوتي معين (شعر علي محمود طه وأبي القاسم الشابي وكتابات طه حسين مثلاً في اللغة العربية) . وهناك دراسات حول الأداء الصوتي في أشعار ميلتون على سبيل المثال . ثم هناك المكون اللفظي ويعنون به اختيار الكلمات ، وغلبة بعض الألفاظ على العمل الأدبي أو التناسب بين الأسماء والأفعال والصفات . ودلالة هذا كله في تكوين العمل الأدبي . بل أن الأسماء التي يعطيها الكاتب لشخصياته في الرواية أو المسرحية لها دلالتها ومغزاها في بنية العمل ، ولعلنا نلاحظ هذا بوضوح في أسماء الشخصيات في الأعمال العربية . ثم هناك مجموعات الكلمات والأنساق المختلفة في الربط بينها من حيث التقدم والتأخير والخروج عن المألوف وتأثير كل ذلك في البنية الكلية للأسلوب المميز للعمل الأدبي . ثم هناك مشكلة الوضوح والغموض والتي يعدها البعض سمة جوهرية للأسلوب الأدبي وأيضاً قضية اللهجات المحلية وتعبيرها عن الروح القومية وأيضاً قضية الترادف . وطبيعي لا يسمح المجال هنا بتناول موقف المترجم والترجمة من كل قضية من هذه القضايا على حدة ، فهذه القضايا تحتاج إلى كتاب لمعالجتها وليس مقدمة وسنعرض لكل واحدة منها عند الممارسة ذاتها .

ولكن القضية الجوهرية بالنسبة للمترجم هي أن المكونات الصوتية واللفظية والتركيبية للأسلوب مرتبطة ارتباطاً عضوياً باللغة القومية للعمل الأدبي عبر امتدادها الزماني والمكاني ، « فكل لفظة مهما كانت بسيطة في استخدامها مرتبطة بتداعيات متداخلة من المعاني وإيحاءات تاريخية وثقافية و « حضارية » والأديب المبدع يكون على وعي بهذا كله ، ومن تفاعله مع هذا التراث اللغوي يخرج بأسلوبه المتميز ، فهو « فردي » في جانب منه و « جماعي » من جانب آخر .

وتصبح المشكلة أمام المترجم الأدبي هي كيفية نقل هذه المكونات الأسلوبية في سماتها « الفردية » و « الجماعية » من لغة إلى لغة أخرى ـ وهذا يتطلب منه أن يكون ناقداً أدبياً مقارناً وأديباً مبدعاً في الوقت ذاته قبل أن يقدم على ترجمة عمل أدبي.

وتتفاوت المكونات الأسلوبية والتقنيات من كاتب إلى آخر ، ففي أدنى درجة لها حين يهتم الكاتب بأفكاره ومعانيه أكثر من أي شيء آخر حتى أنه يقترب في كتابته من الأسلوب العلمي التحليلي الذي لا يمثل عقبة كبيرة في نقلها من لغة إلى أخرى مثلما نجد في أسلوب إميل زولا وأتباعه من أصحاب المدرسة الطبيعية في الأدب والتي عنيت أساساً بتحليل الطبيعة الإنسانية وتحليلها بأسلوب يقترب كثيراً من المنهج العلمي . وكذلك الشأن في معظم الروايات البوليسية التي تقوم في أساسها على الإثارة والتشويق واللغز دون اهتمام كبير بالتقنيات الأسلوبية ويتدرج التعقيد الأسلوبي من كاتب إلى آخر حتى يصل إلى درجة كبيرة من التطرف بحيث تضع المترجم أمام خيار صعب للغاية فهو إما أن يلتزم حرفياً بالنص الأصلي فتتحطم سفينته على صخرة الأمانة الحرفية ، إذ سيخرج بنص مترجم غير مفهوم أو مستساغ في بيئته الجديدة . وأما أن يلتزم بأنماط لغته وتقنياتها الأسلوبية ومن ثم نخرج بنص فقد أهم سمة مميزة للعمل الأصلي . وبذلك تتحطم سفينته في كلتا الحالتين . ويكاد يجمع النقاد على أن رواية « بولسيوس » للروائي الإيرلندي جيمس جويس خير مثال للتطرف أو التميز الحاد في استخدام التقنيات الأسلوبية . ولعل من المفيد الإطلاع على التجربة القاسية الممتعة لأحد مترجميها والتي حكاها في صورة مقال نشر في المجلة السنوية للأدب المقارن في العام (١٩٧٤) . وقد رأيت أن أورد في الصفحات التالية أيضاً نصاً من هذه الرواية لنتعرف ـ ولو من بعيد ـ على بعض هذه الصعوبات.

ثانياً : **الشكل** : إذا كان الأسلوب بقضاياه العديدة يمثل تحدياً كبيراً أمام المترجم الأدبي ويجعله في تفاعل مستمر مع النص الأصلي ، ويدخله في عملية مستمرة من اتخاذ القرارات وتحديد موقفه من هذه القضايا حتى يخرج بترجمة جيدة أو قريبة من ذلك ، فإن الشكل ـ ويتعلق بالشعر خاصة ـ يمثل

الصخرة الصماء التي يكاد من المستحيل أن يناطحها المترجم أو يحاول النفاذ من خلالها مهما بلغت كفاءته.

ولقد احتلت هذه القضية جانباً كبيراً من اهتمام منظري الترجمة ونقادها وتفاوتت آراؤهم وتعددت ـ من الناحية التنظيرية ـ فمنهم من يرى ترجمة القصيدة نثراً نظراً لاستحالة نقل الشكل والإيقاع . ويرد آخر أنه لا بد من ترجمة الشعر إلى شعر وإلا فقدت القصيدة المترجمة جوهرها ، ويذهب ثالث إلى أنه لا بد من التطابق بين القصيدة وترجمتها شكلاً ومضموناً إذا كان لنا أن نسميها ترجمة حقيقية.

إلا أن أغلب الدارسين يجمعون تقريباً على استحالة نقل الشكل والإيقاع من لغة إلى لغة أخرى . فالشكل الخارجي والإيقاع الداخلي للقصيدة ـ كما يفسر أحد الباحثين ـ مرتبط ارتباطاً عضوياً ببنية اللغة وتشكيلها من حيث طبيعة المقاطع والنبر مما لا يترك مجالاً كبيراً لتصرف الكاتب المبدع فضلاً عن المترجم . وقد تتفاوت اللغات في التقارب أو التباعد من حيث الإيقاع ولكن يظل لكل لغة إيقاعاتها الخاصة بها إلى جانب قوالبها وأشكالها الشعرية . فإذا حاول الكاتب المبدع الخروج عليها وتطويعها قسراً لإيقاع مختلف وشكل دخيل فإن نتاجه يظل غريباً مشوهاً لا تكتب له الحياة . ومن ثم لا بد أن يبحث المترجم عن بديل أو مقابل في الشكل والإيقاع مستمد من لغته وموازياً لإيقاع القصيدة الأصلية ، وبذلك ينتقل النقاش من قضية المطابقة الشكلية والإيقاعية لتدور حول ما إذا كان البديل الذي اتخذه المترجم من بيئته اللغوية وتراثه الشعري مكافئاً أو غير مكافىء للإيقاع والشكل في القصيدة الأصلية أم غير مكافىء ، إذ أن المعيار في الترجمة لا يقوم على مبدأ المطابقة في الشكل والإيقاع بين الأصل والترجمة وإنما يقوم أساساً على مدى أحداث الترجمة التأثير على قارئها الذي كان يحدثه النص الأصلي على قارئه ، وإلا لما كان هناك داع للترجمة.

ويتناول أحد الباحثين قضية البديل في مقال قيم تحت عنوان : « أشكال ترجمة الشعر وترجمة الشكل الشعري » ، فيرى أن هناك القصيدة التي تمثل « الشعر » بكل مكوناته اللغوية الأسلوبية والشكلية المتمثلة في الوزن والإيقاع

والتافيه والقالب . ثم هناك « ما بعد القصيدة » ويعني به التناولات التي تلي عملية إبداع القصيدة وخروجها إلى النور في صورتها المتكاملة . فإذا وضعنا القصيدة في مركز لنصف دائرة يمكننا أن نعد سبع تناولات لها هي :

١ ـ المقال النقدي عنها المكتوب بلغتها .

٢ ـ المقال النقدي عنها المكتوب بلغة أخرى .

٣ ـ ترجمتها النثرية ، وهذه التناولات الثلاثة تعد « تفسيرات » نقدية للقصيدة « ذاتها وفي الجانب الآخر هناك :

١ ـ القصيدة التي تثيرها هذه القصيدة .

٢ ـ القصيدة المنظومة حول هذه القصيدة .

٣ ـ القصيدة التي تنظم محاكاة للقصيدة.

وهذه التنازلات الثلاثة تعد إبداعات شعرية ، بذواتها ، ثم هناك بين المجموعتين تناول سابع يجمع بين « التفسير » و « الإبداع الشعري » وهو الترجمة الشعرية للقصيدة الأصلية.

ثم يميز بين هذه الفعاليات فيرى أن كاتب المقال النقدي بلغة القصيدة في الوقت الذي يتوجب عليه فيه حل مشكلة « التفسير » فإن اللغة تساعده لأنه يتحرك في نفس النظام اللغوي الذي تقوم عليه القصيدة . أما التناول الثاني فيشترك مع السابق في أن الكاتبين حرين في التناول واستخدام المادة الأدبية ، فقد يطيلان في مقالهما أو يدخلان معلومات غير أدبية أو خارجة عن نطاق القصيدة للتدليل على صحة التفسير . وهذا التناول الثاني يشترك مع التناولين الثالث والرابع في أن الكاتب في هذه الحالات الثلاث « ينقل » القصيدة إلى نظام لغوي مختلف مع تقديم تفسير نقدي للقصيدة . ومع أن التناول الثالث يتفق مع التناولين الأولين في استخدام النثر إلا أنه يتفق مع الرابع من حيث الموضوع والمادة الأدبية المستخدمة إذ يقتصر الموضوع على القصيدة الأصلية ، وتحديد المادة الأدبية أيضاً بما جاء في القصيدة الأصلية ولكن التناول الرابع يتفق مع بقية التناولات في كونها جميعاً « إبداعات شعرية » ومن ثم يتطلع ناظمو هذه التناولات من الرابع إلى السابع إلى أن تكون « قصائدهم » قائمة بذواتها وتستحق كل منها أن تكون في مركز الدائرة ويدور حولها التناولات السبعة السابقة.

وفي الوقت ذاته تختلف القصيدة الرابعة عن الثلاث التالية لها بكونها مقيدة بشكل معين وطول معين وحدود موضوع معين ولما كانت هذه القصيدة الرابعة أيضاً تجمع بين التفسير النقدي والإبداع الشعري في الوقت ذاته فإنها تمثل قالباً أدبياً قائماً بذاته يمكن أن نسميها قصيدة ما بعد القصيدة.

ونظراً للطبيعة الخاصة لهذه القصيدة الجديدة بكونها « ترجمة » لقصيدة أخرى و « إبداعاً شعرياً » في الوقت ذاته فإنها تجمع بين رافدين يلتقيان فيها : رافد نابع من القصيدة الأصلية ومرتبط بالتراث الشعري وتقاليده في تلك اللغة ، ورافد آخر نابع من التراث الشعري وتقاليده في لغة المترجم . وينتج عن تلاقي الرافدين في ذهن المترجم توتر لا ينشأ بهذه الحدة على الأقل ـ في الترجمات الأخرى ـ وهذا التوتر بين الرافدين هو في الحقيقة جوهر ترجمة القصيدة الشعرية ، ويثور السؤال حول موقف المترجم من هذا التوتر ؟.

لقد اختلف موقف المترجمين من هذه القضية . فمن الطبيعي أن يتحاشى بعض المترجمين هذه المشكلة وبخاصة حين يستحيل التوفيق أو الامتزاج بين الرافدين ويخرجون بترجمة « نثرية » يصرف فيها المترجم جهدة إلى نقل المضمون حرفياً كلمة كلمة وسطراً سطراً أو نقل المعنى في مجمله ، وبذلك يترك الشكل والأيقاع جانباً ، وفي هذه الحالة يمكن أن نسمي الترجمة « قصيدة بلا شكل » . أما إذا أراد أن يعطي ترجمته شكلاً وإيقاعاً فإنه قد يلجأ إلى واحد من الخيارات الآتية :

١ ـ محاولة «محاكاة» الشكل والإيقاع للقصيدة الأصلية . ولا تعني المحاكاة هنا « التطابق » بين الشكلين فلقد أثبتت التجارب عبر التاريخ وفي مختلف اللغات أن التطابق الكامل بين الأشكال في مختلف اللغات هو من قبيل المستحيل . ومهما يفعل المترجم في تطويع لغته وقسرها للشكل الدخيل فستظل ثمة فروق بينهما . لقد حدث هذا في الترجمة من اليونانية إلى الإنجليزية ومن اللاتينية إلى الفرنسية وأيضاً من العربية والفارسية . ومن ناحية أخرى نلاحظ أن هذا الاختيار يتم في الفترات التي يضعف فيها الشعور نحو الأشكال القومية ، ويسود شعور بالتمرد على الأشكال المتوازنة وتكون « محاكاة » الأشكال الأجنبية من باب التجريب في سبيل

التجديد وإثراء الأدب القومي ».

٢ ـ أن يقوم المترجم بدراسة الارتباط بين الشكل والمضمون في القصيدة الأصلية ومن ثم يحاول أن يستخدم شكلاً « مناظراً » في لغته القومية ، ويكون له نفس الدور والارتباط بالمضمون ، وهذا أكثر وضوحاً في اللغات الأوروبية منه في اللغة العربية مثلاً ، إلا إذا وافقنا على النظرية القائلة بتخصيص سمة معينة ووظيفة خاصة لكل وزن من الأوزان العربية (موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس).

٣ ـ أن يعمد المترجم إلى التعمق في المضمون وتمثله بصورة جيدة ، وبذلك يترك المضمون يوجهه في اختيار الشكل ، بل ويفرضه عليه وفي هذه الحالة يصبح المضمون هو نقطة الإنطلاق للمترجم وليس العكس مثلما هي الحال مع الخيارين السابقين.

٤ ـ وأخيراً هناك الاتجاه الرابع وهو أن ينسى المترجم شكل القصيدة الأصلية ومضمونها ، ويختار الشكل الذي يصب فيه أفكاره ووجدانه بعيداً عن مؤثرات الشكل والمضمون في القصيدة الأصلية . وربما كان هذا الاتجاه هو أكثرها شيوعاً بين مترجمي الشعر الشكليين في الوقت الحاضر.

وربما كانت هذه الأساليب في الترجمة الأدبية « الشكلية » موضوعاً يستحق دراسة نقدية مستقلة وصفاً وتحليلاً في ترجمة الأعمال الأدبية الأجنبية إلى اللغة العربية.

ثالثاً : الصورة الفنية : طبيعي أننا لسنا هنا بصدد الحديث عن الصورة الفنية ومحاولة تعريفها أو تناول وظيفتها في العمل الفني أو عرض أنواعها وأشكالها فلهذا كله مجاله ومكانه في كتب النقد المتخصصة ، وربما اكتفينا هنا بذكر أن الصورة الفنية تمثل أحد العناصر الجوهرية في مكونات العمل الأدبي وبخاصة في مجال الإبداع الشعري . وفي الوقت ذاته يؤكد نقاد الأدب على مسألة مهمة هي أن تكوين الصورة الفنية عملية في غاية التعقيد والتركيب . وتمثل هذه العملية تفاعلاً عميقاً بين الفنان المبدع ـ وبخاصة عندما يكون كبيراً ـ وبين العناصر اللغوية التي يتعامل معها . يقرر أحد النقاد أن الصورة

الفنية « تنبع من النبض القوي والمستمر لدى الشاعر نحو إبداع الحياة أو من محاولة الشاعر إضفاء الحياة من ذاته هو على أشياء خارجة عنه فاقدة للحياة . إنها عملية المزج بين الحدس الروحي لدى الشاعر والإدراك الحسي للوجود الخارجي . وهذه العملية المعقدة تدور كلها في إطار الرموز اللغوية التي يتعامل معها وفيها الشاعر الفذ ويحركها الحدس والخيال.

فاللغة قد تمد الكاتب المبدع بمخزون هائل من الصور التي ترسبت في أعماق وجدانه والوجدان الجماعي لبني قومه . وقد يعمد الكاتب أحياناً إلى التغيير والتعديل في هذه الصور الموروثة لتتوافق مع حدسه الداخلي وفي محاولته إيجاد علاقات جديدة بين العناصر المكونة للصورة وأحياناً قد تساعد الكاتب على تكوين الصورة التي استعصت عليه . هذا فضلاً عن الصور التي قد يتوصل إلى ابتداعها وإليه تنسب.

ومن هنا كانت الصعوبة الشديدة عند ترجمة الصور الفنية ونقلها من بيئة لغوية وثقافية معينة إلى عناصر لغوية وبيئة ثقافية مغايرة ، وتزداد الصعوبة كلما اتسعت الشقة بين الثقافتين . وأول صعوبة يقابلها المترجم هي تلقائية التوصل إلى الصورة عند الكاتب المؤلف وعدم تلقائيتها عند المترجم . وثانيها أن الصورة في أغلب أشكالها مرتبطة برموز تراثية وثقافية معينة.

ماذا يعني « البعير المعبد » أو « عيون المها » للقارىء الإنجليزي مثلاً وفي المقابل ماذا يفهم القارىء العربي لكلمة مثلاً وخير مثال على هذا التفاوت في دلالة الصورة من ثقافة إلى أخرى يتمثل في دلالة الألوان.

وهذه الصعوبة في نقل الصورة الفنية من لغة ى أخرى ربما كانت السبب في الأخطاء الكثيرة في الترجمة . فهناك المترجم الذي يتجاهل الصورة كلية ويتركها دون ترجمة وبخاصة حين توحي بدلالة مغايرة لما توحي به في البيئة الجديدة.

وقد يلجأ المترجم إلى شرح الصورة مثل ترجمة « كان يسمع ضحك السكون في منتصف الليل » إلى « ضحك أحد الأشخاص ».

وقد يأتي المترجم بصورة قديمة مستهلكة قريبة من الأذهان بدلاً من

صورة جديدة مبتدعة مثل ترجمة صورة شكسبير عندما ينصح أخ أخته بأن « تظل بعيدة عن قذيفة الرغبة وخطرها » إلى « يجب أن تلجمي مشاعرك ».

والصعوبة ذاتها تواجهنا عند ترجمة التعبيرات الاصطلاحية والأمثال الشعبية من لغة إلى أخرى . بل أن الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية قد تكون أكثر تغلغلاً في اللغة والوجدان الجماعي في بيئة معينة حتى ليستحيل نقلها نقلاً مباشراً إلى لغة أخرى . وهذا موضوع قائم بذاته.

وتؤكد هذه الصعوبات على حقيقة مهمة ملازمة لحركة الترجمة وهي أن المترجم في كل لحظة مطالب باتخاذ قرارا فيما يتعلق بكل قضية من هذه القضايا ، ولا بد أن يكون هناك دافع ومبرر مقنع وراء اتخاذه للقرار الصائب الذي يراه وشأنه في ذلك شأن الأديب المبدع ثم يترك الأمر بعد ذلك للنقاد.

دعاء قبل الميلاد

إلهي ، أنا لم أولد بعد ،
اسمعني
لا تدع الخفاش ماصّ الدماء أو الجرذ أو الفقمة
أو الغول بكلكله
تقترب مني .
أنا لم أولد بعد ،
واسني
أخاف أن يحيطني الجنس البشري بحيطان عالية
وبمخدرات قوية يخدرني
وبأكاذيب مقنعة يضللني
وعلى سفود أسود يشويني
وفي حمامات الدم يدحرجني
. . .

الأرض الباردة ترقد تحتي

شيلي

— ١ —

رقدت الأرض الباردة تحتي
وفوقي لمعت السماء الباردة
ومن حولي ، وبصوت مثل الصقيع
من كهوف الثلج وحقول الجليد
تدفقت أنفاس الليل مثل الموت
تحت القمر الساطع .

— ٢ —

كان السور الشتوي أسود
لا نرى الحشيش الأخضر
واستقرت الطيور على صدر الشوك العاري
وعلى جانب الطريق التفت جذورها
فوق الشقوق التي أحدثها الصقيع .
. . .

من الراعي المولّه إلى محبوبته

تعالي
عيشي معي ، وكوني حبيبتي
سنحقق كل ما تعطيه التلال والوديان
البساتين والحقول
والجبال الجرداء
من مسرات .

هنا سنجلس على الصخور
نراعي الرعيان يطعمون قطعانهم
على شطئان الجداول
وعلى تساقط مياهها تتغنى الأطيار بأعذب الألحان
. . .

كتبت في باكورة الربيع

سمعت آلافا من الألحان المتناغمة
بينما جلست مسترخياً في خميلة
في تلك الحال الحلوة حين
تجلب الأفكار البهيجة أفكاراً حزينة.

ربطت الطبيعة بأعمالها اللطيفة
روح الإنسان التي تسري بداخلي
وكثيراً ما أحزن قلبي
أن أفكر فيما فعله الإنسان بالإنسان.

إلى القمر

أشاحب أنت من التعب
تصعد في السماء وتلقي نظرة إلى الأرض
متجولاً بلا رفيق
. . . .
على غصن شتوي
وقف طائر أرمل ينعي وليفه
الريح المتجمدة تزحف من فوق
والجدول المتجمد يسري من تحت
. . . .

أذكرني

أذكرني حين أذهب بعيداً
بعيداً في الأرض الصامتة
عندما لا تستطيع الإمساك بيدي.

ما إن أستدير لأرحل حتى أستدير لأبقى
أذكرني عندما لا تعود تحدثني
يوم بعد يوم عن مستقبلنا الذي رسمت
فقط أذكرني ، فقط أذكرني.

أنطوان تشيكوف
٨٦٠ ـ ١٩٠٤

تعرض قصص تشيكوف القصيرة ومسرحياته شخصيات ومواقف واقعية . كتب إلى أخيه ذات مرة يقول : « لا تخترعَ آلاماً لم تجربها . . . إن كذبة في قصة لهي أملّ مائة مرة من كذبة في محادثة عادية ».

ولد تشيكوف في روسيا وكان جده من عبيد الإقطاع المحررين . عمل كاتباً في مخزن والده للبقالة ، ونال منحة لدراسة الطب في جامعة موسكو . ولكي يساعد في نفقات دراسته أخذ يكتب قصصاً فكاهية للمجلات . وبالرغم من أنه نال بكالوريوس الطب سنة ١٨٨٤ كرس معظم وقته للكتابة . وبعد المجموعة الأولى من قصصه القصيرة ، نشرت مجموعته الثانية عندما كان سنه ستة وعشرين عاماً .

كتب تشيكوف أكثر من أربعمائة قصة قصيرة ، واثنتي عشرة مسرحية عن الشعب الروسي وحياته . وتعدّ مسرحيتيه « الأخوات الثلاث » (١٩٠١) ، و « بستان الكرز » (١٩٠٤) اللتين كتبهما في آخر أيامه وهو مريض بالسلّ ، رائعتيه الفنيتين .

الرهـان

كان أحد أمسيات الخريف . وكان رجل المال يخطو جيئة وذهاباً في حجرة مكتبه ويتذكر كيف أنه منذ خمسة عشرة عاماً أقام حفلاً ذات مساء في الخريف . كان هناك الكثيرون من الأذكياء ، والكثير من الأحاديث الشيقة ، وكان معظم الضيوف ، ومنهم رجال الصحافة والفكر ، يعارضون عقوبة

الإعدام . فقد رأوا أن هذا الشكل من العقاب قد عفى عليه الزمن وغير أخلاقي وغير مناسب للدول المسيحية . وفي رأي بعضهم ينبغي أن تستبدل عقوبة الموت في كل حال بعقوبة السجن مدى الحياة.

قال مضيفهم رجل المال : « إني لا أوافقكم ، وأنا لم أجرب عقوبة الموت أو السجن مدى الحياة ، ولكن إذا كان للمرء أن يميز مسبقاً فإنني أرى عقوبة الإعدام أكثر أخلاقية وأكثر إنسانية من السجن مدى الحياة . أن عقوبة الإعدام تقتل الشخص في الحال بينما السجن مدى الحياة يقتل الشخص قتلاً بطيئاً . أي الجلادين أكثر إنسانية ، الجلاد الذي يقتلك في الحال أم الجلاد الذي يسحب الحياة منك خلال العديد من السنين ؟ .

أجاب أحد الضيوف : « كلاهما غير أخلاقي ، إذ لكليهما نفس الغاية ـ أخذ الحياة . أن الدولة ليست الرب . وليس من حقها أن تأخذ ما لا تستطيع إعادته عندما تريد » .

وكان من بين الضيوف محام صغير السن ، شاب في الخامسة والعشرين من عمره . وعندما سئل عن رأيه أجاب :

« أن الحكم بالإعدام والحكم بالسجن مدى الحياة كلاهما غير أخلاقي ، ولكن إذا كان عليّ أن أختار بين عقوبة الإعدام والسجن مدى الحياة فإنني بالتأكيد سأختار الثانية . أن الحياة على أية حال أفضل من فقدها كلية » .

ثارت مناقشة حيّة . وفجأة استولت الإثارة على رجل المال الذي كان أصغر سناً وأكثر عصبية آنذاك ، خبط على المائدة بقبضته وصاح في الشاب :

« هذا ليس صحيحاً ، إني أراهنك بمليوني روبل على أنك لن تمكث في الحبس الإنفرادي خمس سنوات » .

أجاب الشاب : « إذا كنت جاداً حقيقة فإني أقبل الرهان ، ولكنني لن أمكث لخمس سنوات وإنما خمس عشرة سنة » .

صاح رجل المال : « خمس عشرة ؟ موافق . أيها السادة : إني إراهن بمليونين » .

قال الشاب : « اتفقنا ، أنت تراهن بملايينك ، وأنا أراهن بحريتي ! ».

وهكذا عقد هـذا الرهـان الطائش الأحمق . وفـرح رجل المـال الذي أفسدته ودللته الملايين التي لا يستطيع عدها ، بهذا الرهـان . وعلى العشاء أخذ يهزأ من الشاب ، وقال :

« فكر جيداً في الأمر أيها الشاب ما دامت هناك فرصة . أن مليونين بالنسبة لي أمر تافه ، ولكنك ستخسر ثلاثاً أو أربعاً من أجمل سنوات عمرك . أقول ثلاثاًأو أربعاً لأنك لن تمكث أكثر . ولا تنس ، أيها الشاب البائس ، أن الحبس الاختياري أقسى بكثير من الحبس الإجباري . أن التفكير في أن لك الحق في أن تخرج إلى الحرية في أية لحظة سيسمم وجودك كله في السجن ، إني آسف لك ».

والآن تذكر رجل المال كل هذا وهو يخطو جيئة وذهاباً ، وسأل نفسه : « ماذا كان الهدف من هذا الرهان ؟ وما الفائدة من فقدان هذا الرجل خمس عشرة سنة من عمره ، وفقداني مليوني من الروبلات ؟ هل ستثبت أن الإعدام هو أفضل أو أسوأ من السجن مدى الحياة ؟ لقد كان الأمر كله حماقة وبدون معنى . كانت المسألة من جانبي نزوة رجل طائش ، ومن جانبه مجرد طمع في المال . . . ».

ثم تذكر ما حدث بعد ذلك في تلك الأمسية . فقد تقرر أن يقضي الشاب سنوات أسره تحت رقابة صارمة في أحد المساكن الموجودة في حديقة رجل المال . وتمّ الاتفاق على أنه خلال الخمسة عشر عاماً يجب ألا يتخطى عتبة المسكن أو يرى أي إنسان أو يسمع صوت إنسـان أو يتلقى أية خـطابات أو صحف . ويسمح له بـآلة مـوسيقية وكتب ، وكتـابة رسـائل ، وشـرب النبيذ والتدخين . وطبقاً لشروط الاتفاقية تكون علاقته الوحيدة بالعالم الخارجي عن طريق نافذة صغيرة تعمل خصيصاً لهذا الغرض . ويستطيع أن يحصل على أي شيء يطلبه : كتب ، موسيقى ، خمر ، وغيرها بأية كمية يرغبها ، وذلك عن طريق كتابة طلب ، ولكن يمكنه الحصول عليها فقط من خلال النافذة . وقد تضمنت الاتفاقية جميع التفصيلات وكل صغيرة تجعل سجنه سجناً انفراديـاً

تماماً . وتطلبت من الشاب أن يمكث هناك خمسة عشر عاماً بالتمام تبدأ من الساعة الثانية عشرة في الرابع عشر من نوفمبر ١٨٧٠ وتنتهي في الثانية عشرة ١٤ نوفمبر ١٨٨٥ . وأن أقل محاولة من جانبه لكسر هذه الشروط ، ولو قبل الموعد المحدد بدقيقتين ، تحرر رجل المال من الالتزام بدفع المليونين له .

وخلال العام الأول من الحبس الإنفرادي ، وكما يمكن للمرء أن يحكم من رسائله المختصرة ، عانى السجين بشدة من الوحدة والاكتئاب . وكان يمكن سماع صوت البيانو بصورة مستمرة ليلاً ونهاراً من مسكنه . ورفض الخمر والدخان . كتب يقول أن الخمر تثير الغرائز ، والغرائز هي أسوأ عدو للسجين ، وإضافة إلى أنه ليس هناك أوحش من تناول خمر جيد وعدم رؤية أحد . وأفسد الدخان الهواء في حجرته . وخلال العام الأول كانت الكتب التي طلبها كتباً خفيفة بصورة عامة ، روايات بحبكات عاطفية معقدة ، وقصصاً مثيرة وخيالية ، وهكذا .

وفي العام الثاني كان البيانو صامتاً في المسكن ، وطلب السجين فقط موسيقى كلاسيكية . وفي العام الخامس كانت الموسيقى تسمع ثانية ، وطلب السجين خمراً . وذكر الذين كانوا يراقبونه عبر النافذة أنه خلال هذا العام كله كان لا يعمل شيئاً سوى الأكل والشرب والاستلقاء على السرير ، وأحياناً يتثاءب ويتحدث بغضب إلى نفسه . ولم يقرأ كتباً . وأحياناً كان يجلس في الليل ليكتب ، كان يقضي الساعات في الكتابة ، وفي الصباح يمزق ما كتبه . وسمع أكثر من مرة يبكي .

وفي النصف الثاني من العام السادس بدأ السجين بحماس تعلم اللغات والفلسفة والتاريخ . وألقى بنفسه كلية في هذه الدراسات ـ لدرجة أن رجل المال كان يستطيع بالكاد تلبية طلباته من الكتب . وخلال أربع سنوات أمكن تزويده بستمائة مجلد تلبية لطلبه . وحدث في تلك الأثناء أن تلقى رجل المال الخطاب التالي من سجينه :

« سجاني العزيز ، أكتب لك هذه السطور في ست لغات . أعرضها على أناس يعرفون اللغات ، وأطلب منهم قراءتها ، فإذا لم يجدوا غلطة واحدة أرجو

إطلاق طلقة واحدة في الحديقة . وهذه الطلقة ستعلمني أن جهودي لم تذهب عبثاً . أن العباقرة في كل العصور ومن جميع الأقطار يتحدثون لغات مختلفة ولكن الشعلة ذاتها تتوهج في داخلهم جميعاً . آه لو أنك تعلم كم من السعادة العلوية تستشعرها روحي الآن من كونها قادرة على فهمهم جميعاً ! « وتحققت رغبة السجين ، وأمر رجل المال بإطلاق طلقتين في الحديقة .

ثم ، وبعد السنة العاشرة ، جلس السجين ساكناً إلى المائدة لا يقرأ شيئاً سوى الكتاب المقدس . وعجب رجل المال لأمر ذاك الرجل الذي أتقن في أربع سنوات ست لغات واستوعب ما يزيد على ستمائة مجلد متخصص ثم ينفق سنة تقريباً على كتاب صغير سهل التناول . وبعد الكتاب المقدس جاء دور الفقه وتواريخ الدين .

وخلال السنتين الأخيرتين من الحبس الإنفرادي قرأ السجين عدداً هائلاً من الكتب بدون تمييز . ففي وقت كان مشغولاً بالعلوم الطبيعية ، ثم لا يلبث أن يطلب دواوين بايرون أو شكسبير . وكانت هناك في الوقت ذاته طلبات لكتب عن الكيمياء ، ومدخل إلى الطب ، ورواية ، ورسائل في الفلسفة أو اللاهوت . وكانت قراءاته تصور رجلاً يسبح في البحر إلى جانب سفينته المحطمة ، ويحاول إنقاذ نفسه بالتشبث مرة بأحد الألواح ثم بآخر .

تذكر رجل المال كل هذا وفكر :

« غدا وفي الساعة الثانية عشرة سيستعيد حريته . وطبقاً لاتفاقنا يجب أن أدفع له مليونين . وإذا دفعت له فستكون النهاية بالنسبة لي ، وسأتحطم كلية » .

قبل خمسة عشر عاماً كان لا يستطيع عدّ ملاينه ، والآن كان يخشى أن يسأل نفسه عما إذا كانت ديونه أكبر من أرصدته . فلقد أدت مراهناته اليائسة في بورصة المال ومضارباته الطائشة ، والاستثارة التي لم يستطع التغلب عليها حتى مع تقدم العمر ، أدت بالتدرج إلى نقصان ثروته . وأصبح المليونير المتكبر والواثق من نفسه والجريء ، رجل مال من مرتبة متوسطة يرتعش لأدنى ارتفاع أو هبوط في استثماراته . غمغم الرجل العجوز وهو يمسك برأسه في يأس :

« اللعنة على الرهـان ! لماذا لم يمت الـرجل ؟ إنـه فقط في الأربعين . أنه سيأخذ آخر قرش معي ، وسيتزوج ، ويتمتع بالحياة ، وسيراهن في سوق المال بينما أنظر إليه في حسد مثل الشحاذ ، وسأسمع منه كل يوم نفس الجملة : إني مدين لك بالسعادة في حياتي ، دعني أساعدك ، لا ، إن هذا كثير ! إن السبيل الوحيد للنجاة من الإفلاس والمهانة هو موت ذلك الرجل ! » .

. . .

القسم الثالث
من دراسات المستشرقين
للثقافة العربية الإسلامية

أبو حيّان التوحيدي :

أبـو حيان التـوحيدي علي بن محمـد بن العباس (والـراجح أنـه لقب بالتوحيدي نسبة إلى نوع من التمر يعرف بهذا الاسم) : أديب وفيلسوف من أعيان القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ، وفي مسقط رأسه روايا فيقال أنه ولد في نيسابور ويقال في شيراز ، ويقال في واسط ويقال في بغداد ، ولا شك أن ذلك كان من بين سنتي ٣١٠ و ٣٢٠ هـ (٩٢٢ ـ ٩٣٢ م).

وفي بغـداد درس أبو حيـان النحو على السيـرافي والرمّـاني ، والفقـه الشافعي على أبي حامد المرواروذي وأبي بكر الشاشي ، كما أنه كان يحضر مجالس شيوخ الصوفية ، وكان يحترف مهنة النسخ ويتكسب منها.

ويقال في فقرة مشكوك فيها (انـظر السبكي والصفدي والـذهبي وابن حجر) أنّ الوزير المهلّبي المتوفى سنة ٣٥٢ هـ (٩٦٣ م) قد اضطهده لما قال به من رآه تتسم بالزندقة ، وكان أبو حيان في مكة ٣٥٣ هـ (٩٦٤ م ، « انظر الأمتاع والمؤانسة » جـ ٢ ، ص ٧٩ ، كتاب البصائر ، مخطوط في كمبردج ، ورقة رقم ١٦٧) ، وفي الرّي سنة ٣٥٨ (٩٧١ م ، ياقوت : إرشاد الأريب ، جـ ٢ ، ص ٢٩٢ فـي بـلاط أبـي الـفـضـل بـن الـعـمـيـد الـمـتـوفـي سنة ٣٦٠ هـ ٩٧٠ م) . ونتبيّن من كتابه « المقابسات » (ص ١٥٦) أنه حضر سنة ٣٦١ هـ (٩٧١ م) مجالس الفيلسوف يحيى بن عديّ في بغداد . وفي الـريّ جرّب حـظه مع الـوزير أبي الفتـح ابن العميـد المتـوفى سنة ٣٦٦ هـ

(٩٧٦ م) ووجّه إليه رسالة محكمة الصنعة . ونستدل من مشاعر السخط التي أحس بها حيال هذا الوزير على أنه لم ينل منه الكثير . واستخدمه ابن عبّاد نسّاخاً منذ سنة ٣٦٧ هـ (٩٧٧ م) ، ولكنه لم يصب شيئاً من النجاح قط في هذه المرة أيضاً ، ولا شك أن معظم السبب في هذا الإخفاق يرجع إلى شكاسة خلقه وشعور يخامره بالاستعلاء (مثال ذلك أنه أبى أن يضيّع وقته في نسخ مجموعة رسائل مولاه الضخمة) وأخيراً استغنى عن خدماته ، وأحس أبو حيان بأنه قد أسيئت معاملته فانتقم لنفسه برسالة رسم فيها بقلمه صورة هزلية بارعة لكل من أبي الفتح ابن العميد وابن عباد (ذم ، أو مثالب أو أخلاق ، الوزيرين ، وقد أورد ياقوت مقتطفات وافية منها ، جـ ١ ص ٢٨١ ، حـ ٢ ، ص ٤٤ وما بعدها ، ٢٨٢ وما بعدها ، ٣١٧ وما بعدها ، جـ ٥ ، ص ٣٥٩ وما بعدها ، ٣٩٢ وما بعدها ، ٤٠٦) .

وكانت المدة ما بين سنتي ٣٥٠ و ٣٦٥ هـ (٩٦١ ـ ٩٧٥ م) هي التي صنف فيها مجموعته في الأدب المسماة « بصائر القدماء » أو « البصائر والذخائر » . . . الخ في عشرة مجلدات (المجلدات من ١ ـ ٤ في مكتبة مسجد الفاتح باستانبول ، الأرقام ٣٢٩٥ ـ ٣٢٩٩ ، والمجلدان الأول والثاني في كمبردج رقم ١٣٤ ، وفي جار الله ، استانبول ، وفي ما نشستر رقم ٧٦٧ ، وثمة مجلدات لم يتحقق منها في مكتبة عمومية : استانبول ، رامبور ، جـ ١ ، ص ٣٣٠ ، أمبر وزيانا ؟) .

والراجح أنه وجّه في الريّ إلى مسكويه المسائل التي أجاب عنها مسكويه في رسالته « الحوال والشوامل » . ولما عاد أبو حيان إلى بغداد في نهاية عام ٣٧٠ هـ (٩٨٠ م) أوصى به زيد بن رفاعة وأبو الوفا البوزّجاني المحاسب خيراً لدى ابن سعدان (كنّي بذلك نسبة إلى منصبه وهو مفتش الجيش : « العارض » ، انظر الروذرّاورى : ذيل تجارب الأمم ، ومن ثم جاء اللبس الذي وقع فيه ابن القفطي والمؤلفون المحدثون) . وقد بدأ أبو حيان يكتب لابن سعدان كتاب الصديق والصداقة الذي لم يتم ذلك إلا بعد ثلاثين سنة . وكان يؤم بانتظام في هذا العهد مجالس (مجالس حضرها سنة ٣٧١ هـ ـ ٩٨١ م وانظر المقابسات ، ص ٢٤٦ ، ٢٨٦) الرجل الذي أثر فيه أعظم الأثر

ونعني به أبا سليمان المنطقي ، وقد كان أبو سليمان هو ملهمه الأكبر وخاصة في المسائل الفلسفية بل في كل موضوع آخر يمكن تصوّره.

وقد ظلّ أبو حيان من حاشية الوزير الملازمين يحضر استقبالاته المسائية حيث كان عليه أن يجيب الوزير عن مسائل مختلفة أشد الخلاف من لغوية إلى أدبية إلى فلسفية إلى ثرثرة تدور في البلاط وأسمار في الأدب . (وكان أبو حيان في كثير جداً من الأحيان يردد في هذه المسائل آراء أبي سليمان الذي كان يعيش في عزلة ولا يغشى هذه المجالس).

وقد نزل أبو حيان على رجاء أبي الوفاء المحاسب فجمع لأمتاع أبي الوفاء سجلاً بسبعة وثلاثين مجلساً من هذه المجالس سمّاه « الأمتاع والمؤانسة » (طبعة أحمد أمين وأحمد الزين ، القاهرة سنة ١٩٣٩ ـ ١٩٤٤).

وفي سنة ٣٧٥ هـ (٩٨٥ ـ ٩٨٦ م) سقط ابن سعدان وقتل ، وبدا أن ابن حيان بقي بلا مولى ولا راع (كتب لأبي القاسم المدلجي وزير صمصام الدولة بشيراز سنة ٣٨٢ ـ ٣٨٣ هـ ـ ٩٩٢ ـ ٩٩٣ م كتاب المحاضرات والمناظرات ، وقد ذكر ياقوت في إرشاد الأريب شواهد منه ، جـ ١ ، ص ١٥ ، جـ ٣ ص ٨٧ ، جـ ٥ ، ص ٣٨٢ ، ٤٠٥ ، جـ ٦ ، ص ٤٦٦) .

ولا نعرف عن خريف حياة أبي حيان إلا القليل ، وقد كان فيما يظهر يعيش في فاقه ، وفي هذه السنين المتأخرة صنّف « المقابسات » (بومباي سنة ١٣٠٦ هـ ، القاهرة سنة ١٩٢٩ ، وكلتا الطبعتين حافلتان بالأخطاء) . وهي مجموعة من مائة حديث وستة في موضوعات فلسفية مختلفة ، والمتحدث الأول هنا هو أبو سليمان أيضاً ، ولكنه يظهر فيها أيضاً سائر أعضاء الحلقة الفلسفية ببغداد.

والمقابسات والأمتاع والمؤانسة كنزان من كنوز المعرفة عن الحياة العقلية المعاصرة ، ولا شك في أنهما سوف يثبتان فيهما التي لا غنى عنها في تكوين صورة لمذاهب فلاسفة بغداد.

وفي آخر أيام أبي حيان عمد إلى كتبه فأحرقها مبرراً ذلك بالأعمال الذي كتب عليه أن يعيش رازحاً تحت أثقاله عشرين سنة.

وقد اشتكى مثل هذه الشكوى في مقدمة رسالته « الصديق والصداقة » (طبعت هي ورسالة صغيرة أخرى في فائدة العلم باستانبول سنة ٣٠١ هـ) التي اتمها سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م).

ويزعم دليل لقرافة شيراز (شدّ الأزار عن حطّ الأوزار ، ص ١٧) أن قبر أبي حيان التوحيدي (ويجعل هذا دليل اسمه مع ذلك أحمد بن العباس ، يشاهد في شيراز ويحدد وفاته بسنة ٤١٤ هـ (١٠٢٣ م).

وقد كان أبو حيان من أصحاب الأساليب في العربية ، يعجب بالجاحظ أشد الإعجاب حتى أنه كتب في مدحه رسالة خاصة هي « تفريط الجاحظ ، (روى منها ياقوت شواهد في جـ ١ ، ص ١٢٤ ، جـ ٣ ، ص ٨٦ ، جـ ٤ ، ص ٥٨ ، ٦٩ ، ابن أبي الحديد : شرح نهج البلاغة ، جـ ٣ ، ص ٢٨٢) ورغبة أبي حيان في تقليد هذا العلم من أعلام النثر العربي واضحة جليّة.

وتتجلّى عبقرية أبي حيّان بأجلى بيان في تلك الفقرات من كتبه التي يرسم فيها الشخصيات . أما عن عقائده فإنه لم يكن له فيما يبدو أي مذهب أصيل ، إذ لا يخفى تأثره بمذهب أبي سليمان الأفلاطوني المحدث الذي كان يشترك فيه مع معظم فلاسفة بغداد المعاصرين الآخرين . وقد أظهر أبو حيان مثل غيره من أفراد هذه الحلقة ، اهتماماً بالتصوّف ، ولكن هذا الاهتمام لم يبلغ حدّاً يجعلنا نسلكه في عداد الصوفية بحق . ويضم كتابه « الإشارات الإلهية ، (طبعة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة سنة ١٩٥١) « دعوات وعظات وإشارات عارضة فحسب لمصطلحات الصوفية » . « وقد قرن أبو حيان بابن الراوندي والمعري على اعتبار أنهم من زنادقة الإسلام (Four. Roy. As. Soc ، سنة ١٩٠٥ ، ص ٨٠) ولكن كتبه التي بقيت لا تكاد تبرر هذا القول ».

أبو تمام :

« أبو تمّام » حبيب بن أوس : شاعر عربي من أصحاب المجاميع الشعرية ، يذكر ابنه تمام أنه ولد عام ١٨٨ هـ (٨٠٤ م) ، وفي قول عن أبي تمام نفسه أنه ولد عام ١٩٠ هـ ـ ٨٠٦ م (انظر كتاب أخبار أبي تمام ، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ م) في بلدة «جاسم» بين دمشق وطبرية . ويروى ابنه أنه توفي سنة ٢٣١ هـ (٨٤٥ م) ، وفي رواية آخرين أن وفاته كانت في الثاني من المحرم سنة ٢٣٢ هـ (٢٩ أغسطس سنة ٨٤٦ م ، انظر الكتاب المذكور) ، وشاعرنا أبوه نصراني اسمه « ثاذوس » (ثديّوس ، ثيودوسيوس ؟) كان خمّاراً بدمشق ، وغيّر ابنه اسم أبيه فجعله « أوس » (كتاب أخبار أبي تمام ، ص ٢٤٦) ، ولفّق لنفسه نسبة تصله بقبيلة طيّىء » ، وسخر شعراء به من أجل هذه النسبة وقالوا في هجائه أبياتاً (أخبار أبي تمام ، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٨) ، على أن هذه النسبة حازت فيما يظهر القبول من بعد ، ومن ثم كان يقال لأبي تمام في كثير من الأحيان . الطائي أو الطائي الكبير . وقضى شبابه مساعداً لنسّاج في دمشق (ابن عساكر ، جـ ٤ ، ص ١٩) ، ثم شخص إلى مصر وأخذ يقتات من سقي الناس بالمسجد الجامع ، على أنه آنس أيضاً فرصة لدراسة الشعر العربي وقواعده . ومن العسير أن تستعيد بدقة التواريخ التي مرّت بها مراحل حياته ، وهذا يصدق على كل حال حتى تثبت الوقائع التي ذكرت في شعره وسير الرجال الذين مدحهم ثباتاً لا بلبلة فيه ، وقد جاء في رواية أنه نظم مدائحه الأولى بدمشق في محمد بن الجهم أخي الشاعر علي بن الجهم

(المـوشح ص ٣٢٤) . على أن هـذه الروايـة يتعذر الأخـذ بصحتها ، لأن محمـداً هذا لم يقمـه المعتصم والياً على دمشق إلا سنـة ٢٢٥ هـ فحسب (خليل مردم بك في مقدمته لديوان علي بن الجهم ، ص ٤) ، ويقول الشاعر نفسه (كتاب أخبار أبي تمام ، ص ١٢١) أن أول شعر قاله كان بمصر في مدح صاحب الخراج عيّاش بن لهيعة (البديعي ، ص ١٨١) . ولكن عياشاً خيّب ظنّه فرد له الصاع ، كما جرت الحال في كثير من الأحوال ، بقصائد في هجائه (البديعي ، ص ١٧٤ وما بعدها) . ويروي الكندي في كتابه عن ولاة مصر وقضاتها (Egypt and judges of Egypt governers ، طبعة غست Guest ، ص ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٧) بعض أبيات لأبي تمام تشير إلى حوادث وقعت في مصر بين سنتي ٢١١ ـ ٢١٤ هـ.

وعاد أبو تمام من مصر إلى الشام ، وإلى هذا الوقت ترجع فيما يظهر قصائد المدح والهجاء التي قالها في أبي المغيث موسى ابن إبراهيم الرافقي . ولما عاد المأمون من حملته على الروم (٢١٥ ـ ٢١٨ هـ) سعى إليه أبو تمام مرتدياً زي البدو الذي كان يؤثره طوال حياته ، وقدم إليه قصيدة ، إلا أنها لم ترق للخليفة لأنه وجد أنه ممّا خالف طبيعة الأشياء أن يقول بدوي شعراً في حياة الحضر(أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني ، جـ ٢ ، ص ١٢٠) . وربما كان هذا الوقت هو الذي اتصل فيه البحتري الشاب بشاعرنا في حمص (أخبار أبي تمام ، ص ٦٦ ، وانظر ص ١٠٥).

وبلغ أبو تمام مرتبة الشهرة أول ما بلغ وأصبح معروفـاً بين الناس في خـلافة المعتصم ، ولمّـا دمرت عمّـورية (انـظر هذه المـادة) سنـة ٢٢٣ هـ (٨٣٨ م) بعث به قاضي القضـاة أحمد بن أبي دؤاد المعتـزلي (انظر هـذه المادة) إلى سرّ من رأى ليمثل بين يدي الخليفة . وتذكّر الخليفة صوت الشاعر الأجش ، وكان قد سمعه بالمصيصة ، فلم يسمح له بالمثول في حضر ته إلا بعد أن استوثق أنـه قد صحب معـه راوياً حسن النشيـد (أخبار أبي تمـام ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤)، وهنالك أخذ أبو تمام يتبوأ مكانته كأشهر مداح في عصره. ولم تقف قصائده عند مدح الخليفة بل تجاوزت ذلك إلى مدح أكابر أعيان زمنه ، ومن بين هؤلاء أحمد بن أبي دؤاد ، وإن كان أغضبه إلى حين بقصيدة

كان فيها المديح لعرب الجنوب الذين تنتسب إليهم قبيلة طيىء وانتقص من قدر عرب الشمال الذين كان قاضي القضاة يربط نسبه بهم . ولم يكن بدّ من أن يقول الشاعر قصيدة أخرى في مولاه يعتذر بها عن هذه السقطة حتى يردّه إلى سابق عطفه (أخبار أبي تمام ، ص ١٤٧ وما بعدها) وثمة شخصيات أخرى مدحها أبو تمام نذكر منها على سبيل المثال : القائد أبا سعيد محمد بن يوسف المروزي الذي كان أبلى بلاء حسناً في حرب الروم وفي الحملات التي شنّت على بابك الخرّمي ، وابنه يوسف الذي قتله الأرمن سنة ٢٣٧ هـ وهو يلي أمر أرمينية ، وأبا دلف القاسم العجلي المتوفى سنة ٢٢٥ ، وإسحق بن إبراهيم المصعبي صاحب جسر (أي صاحب الشرطة) بغداد من سنة ٢٠٧ إلى سنة ٢٣٥ هـ ، وكان الحسن بن وهب كاتب الوزير محمد بن عبد الله الزيات من المعجبين بأبي تمام خاصة .

وارتحل أبو تمام عدة مرات ليزور ولاة الأقاليم أمثال والي الجبل محمد بن الهيم (أخبار أبي تمام ، ص ١٨٨) ، وخالد بن يزيد وإلى أرمينية في خلافة الواثق المتوفى سنة ٢٣٠ هـ (أخبار أبي تمام ص ١٨٨ وما بعدها) وغيرهما . وكان شخوصه إلى عبد الله بن طاهر في نيسابور أشهر رحلاته . على أنه لم ينل من عبد الله ما كان يرجوه من عطاءكما أن الجوّ البارد لم يلائمه فأسرع بالعودة أدراجه ، ولكن الثلج احتجزه في همذان فاستغل الوقت المتاح له وصنّف أشهر دواوينه « الحماسة » مستعيناً بمكتبة أبي الوفاء بن سلمة . وقد عنى الحسن ابن وهب بأبي تمام قبل وفاة الشاعر بنحو سنتين فولّاه بريد الموصل . ويظن أن الفيلسوف الكندي تنبّأ له بالموت المبكر من شدة الفكر (ومن الواضح أن ابن خلكان قد نقل عن الصولي ، ومع ذلك فإن الفقرة المناسبة قد سقطت ، وانظر أخبار أبي تمام ، ص ٢٣١ - ٢٣٢) . وفي الموصل أدركت المنية أبا تمام . وقد بنى أبو نهشل بن حميد ، أخو محمد الذي هلك سنة ٢١٤ هـ في الحملة على بابك ، قبة على قبر أبي تمام زارها ابن خلكان . وكان أبو تمام أسمر طوالاً يرتدي زي الأعراب حلو الكلام فصيحاً ، منكر الصوت جداً ، يعاني حبسه قليلة في لسانه ولذلك فإن شعره كان ينشده راويه صالح (أخبار أبي تمام ، ص ٢١٠).

وتتناول قصائد أبي تمام الحوادث التاريخية الهامة مثل فتح عمورية ، والحملة على بـابـك وقتله سنـة ٢٢٣ هـ (٨٣٧ ـ ٨٣٨ م) وقتـل الأفشين سنة ٢٢٦ هـ (٨٤٠ م) الذي كان الشاعر نفسه مدحه من قبل ، وغير ذلك ، وتكمّل القصائد في نواح معينة رواية المؤرخين (انظر الطبري : The reign of al-Mu'tasim تـرجمة وتعليق مـارتن E. Martin ، نيـو هـافن سنـة ١٩٥١ ، الفهرس : M. Canard Les allusions à la guerre byzantine chez les Poètes A.A. Vassiliev 'La Dynastie d'Amorium, chap.1 Byzance et les Arabes بروكسل ، سنة ١٩٣٥ ، ص ٣٩٧ ـ ٤٠٣).

وقد اختلفت الآراء في القيمة الجمالية لشعر أبي تمام حتى في حياته ، قال الشاعر دعبل ، الذي كان يخشى من سلاطة لسانه ، أن شعر أبي تمام ثلثه سرقة ، وثلثه غث ، وثلثه صالح (أخبار أبي تمام ، ص ٢٤٤) ، وقال تلميذه البحتري الذي كان يقدره أعظم التقدير ، أن جيّد شعر أبي تمام خير من جيده « ورديء البحتري خير من رديئه (أخبار أبي تمام ، ص ٦٧) ، وكان الشاعر علي بن الجهم المتوفى سنة ٢٤٩ هـ (أخبار أبي تمام، ص ٦١ ـ ٦٢) صديقاً لأبي تمام معجباً به ، وإلى هذا الشاعر ترجع الرواية التي تنبئنا بحضور أبي تمام لأول مرة اجتماع الشعراء في القبة المعروفة بهم من جامع بغداد (تاريخ بغـداد ، جـ ٨ ، ص ٢٤٩ نقـلاً عن المعـاني ابن زكـريـا ، ديـوان علي بن الجهم ، المقدمة ، ص ٦ ـ ٧) ».

وبعد موت أبي تمام بزمن طويل كتبت المقالات في مدحه والقدح فيه ، ونوقشت في هذه المقالات سرقاته الأدبية أيضاً ، من ذلك أن أبا العباس أحمد ابن عبيد الله القطربلّي عابه (كتاب الموازنة ، ص ٥٦) ، ومدحـه أبو بكـر محمد الصولي الذي يعدّ كتابه أخبار أبي تمام بلا شك أقدم المصادر عن حياته وأكثرها تفصيلاً . ويجب أن نضيف إلى المدافعين عنه : المرزوقي المتوفي سنة ٤٢١ هـ الذي صنّف « كتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام » (انظر Oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٨) ، والقاضي أبـا الحسن علي الجرجـاني في كتابـه « الوساطة بين المتنبّي وخصومه » (صيداء سنة ١٣٣١ ، ص ٥٨ وما بعدها) ، والآمدي المتوفي سنـة ٣٨١ هـ في كتابـه « الموازنـة بين الطائيين أبي تمـام

والبحتري » (استانبول سنة ١٢٨٧ هـ ، الترجمة التركية بقلم محمد ولد ، استانبول سنة ١٣١١ هـ) يزن محاسنه ومعايبه ، أما المرزباني المتوفى سنة ٣٨٤ فإنه يجنح إلى إبراز معايبه في كتابه « الموشّح » (القاهرة سنة ١٣٤٣ هـ ، ص ٣٠٣ ، ٣٢٩) ، ويدفع الشريف المرتضى في كتابه « الشهاب في الشيب والشباب » (استانبول سنة ١٣٠٣ هـ) المآخذ التي أخذها عليه الآمدي ، ويستطيع القارىء الحديث أن يتتبع نقد القدماء.

وفي قصائد أبي تمام ترد الأخيلة البارعة التي قررت شهرته جنباً إلى جنب مع كثير مما لا ترتاح له النفس ، وله ولع بالألفاظ الغريبة بل وبالتراكيب المفتعلة ، المضنية في كثير من الأحيان التي عانى في شرحها الراسخون في العربية . وترهق قارئه تجسيدات غير موفقة لأفكار مجردة واستعارات متكلفة متصيدة غير مقنعة تتوالى عليه كثيراً في عدة أبيات متصلة حتى يقع على صورة شعرية بارعة ، أضف إلى ذلك نزوع من الشاعر مؤسف إلى الجناس والجمع بين المتناقضات في تبرير محكم ، (عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة Ritter ، ص ١٥).

وقد جمع الصولي ديوان أبي تمام مرتباً على أحرف الهجاء ، وجمعه علي بن حمزة الأصفهاني حسب الموضوعات ، وكذلك نقله إلينا السكّري oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٨) وغيره . ونشر في طبعات غير جيدة في القاهرة سنة ٢٩٩ هـ ، وفي بيروت سنة ١٨٨٩ ، ١٩٠٥ ، ١٩٢٣ ، ١٩٣٤ . ونشر ماركوليوث فهرساً له في J.R.A.S سنة ١٩٠٥ ، ٧٦٣ ـ ٧٨٢ . ولم تطبع بعد الشروح العديدة التي لا غنى عنها بحال لفهم شعره ، وهي الشروح التي كتبها الصولي ، والمرزوقي ، والتبريزي وابن المتوفى (أخبار أبي تمام ، المقدمة ، ص ٨ ، philologika: Ritter جـ ١٣ في oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٩ ، حاجي خليفة تحت ديوان أبي تمام . وإسماعيل باشا : إيضاح المكنون في ذيل على كشف الظنون ، جـ ١ ، استانبول ، سنة ١٩٤٥ ، ص ٤٢٢) . (ويطبع الآن في القاهرة شرح التبريزي ، جـ ١ ، سنة ١٩٥٢).

ولأبي تمام بالإضافة إلى ديوانه مجاميع شعرية أخرى ، أشهرها مجموع

من « المقطّعات » لشعراء أقل من ذلك صيتاً ، جمعه وقت إن كان محتجزاً في همذان ، وهو ديوان الحماسة . نشره مع شرح التبريزي فريتاغ (Hamasac Garnara: G. Freytage Teblist: schains بـون سنة ١٨٢٨ ، الترجمة اللاتينية ١٨٤٧ ـ ١٨٥١ م) وقد أعيد طبعه بجميع أخطائه في بولاق سنة ١٢٨٤ ، وفي القاهرة سنة ١٩٣٨ ، وانظر فيما يتعلق بشروحه العديدة بروكلمان (كتابه المعروف ، جـ ١ ، ص ١٣٤ وما بعدها) ، وريتر (Philogi-ka H. Ritter ، ج ٣ في oriens سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٤٦ ـ ٢٦١) . وحاجي خليفة (كشف الظنون ، مادة حماسة) ، وإسماعيل باشا (إيضاح المكنون ، جـ ١ ، ص ٤٢٢) . ولا يزال مخطوطاً من مجاميع الشعر الأخرى التي جمعها ابن تمام : « الحماسة الصغرى » أو « الوحشيات » (انظر oriens ، سنة ١٩٤٩ ، ص ٢٦١ ـ ٢٦٢) وهي لا تنطبق على أية اختيارات ذكرها الآمدي ، « اختيار الشعراء الفحول » وهو في مشهد (انظر مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، جـ ٢٤ ، ص ٢٧٤) ، ونحن لا نعرف من المجاميع الأخرى إلا أسماءها : « الاختيارات من شعر الشعراء ومدح الخلفاء وأخذ جوائزهم » (الفهرست ، ص ١٦٥ ، معاهد التنصيص ، ص ١٨) ، الاختيارات من أشعار القبائل (الفهرست) «الاختيار القبائلي الأكبر» (الموازنة ، ص ٤٣) ، « اختيار المقطّعات » ويبدأ بالغزل (انظر المصدر المذكور) ، « الاختيار من أشعار المحدثين » (المصدر المذكور) ، وكذلك يستقى منه « نقائض جرير والأخطل « طبعة صلحاني ، بيروت سنة ١٩٢٢).

أبو حنيفة النعمان :

« أبو حنيفة النعمان » بن ثابت ، متكلّم ، فقه ، وهو رأس المدرسة الحنفيّة (انظر هذه المادة) ، مات سنة ١٥٠ هـ (٧٦٧ م) عن سبعين عاماً . لذا فإن مولده كان حوالي سنة ٨٠ هـ (٦٩٩ م).

ويقال أن جدة زرطي كان عبداً جلب من كابل إلى الكوفة ، وأطلق سراحه واحد من قبيلة عربية من تيم الله بن ثعلبة ، وغدا هو وأحفاده على هذا من موالي تلك القبيلة ، وكان أبو حنيفة يلقب أحياناً التيمي . ولا يعرف عن حياته إلا القليل جداً ، فلا نعرف غير أنه عاش في الكوفة خزاز يبيع الخز ، ومن المؤكد أنه حضر مجالس الدرس لحمّاد بن سليمان المتوفي سنة ١٢٠ هـ الذي كان يدرّس الفقه الديني في الكوفة ، وربما حضر بمكة في ذهابه للحج مجالس عطاء بن أبي رباح المتوفي سنة ١١٤ هـ أو ١١٥ هـ . ويجب أن نتداول بحذر الإثبات الطويلة التي دوّنها من ترجموا له بآخرة عن الثقات الذين يقدّر أنه سمع عنهم الأحاديث ، وبعد موت حمّاد أصبح أبو حنيفة عمدة الثقات في مسائل الفقه بالكوفة والممثل الرئيسي لمدرسة الكوفة الفقهية . وقد جمع حوله عدداً كبيراً من خاصة المريدين الذين لقّنهم مذهبه . ولم يل القضاء أبداً . ومات في السجن ببغداد حيث دفن . وفي سنة ٤٥٩ هـ (١٠٦٦ م) ، بنيت على قبره قبة . ولا يزال الحي الذي حول الضريح يسمى الأعظميّة ، وكان الإمام الأعظم هو اللقب الشائع لأبي حنيفة.

وقد سبقت قصة سيرته على أن الخليفة العباسي المنصور أشخصه إلى

عاصمته الجديدة التي بناها وأراد أن يوليه قضاءها وأنه سجنه لأبائه الصريح ، وثمة رواية أخرى تقول أن الوالي الأموي يزيد ابن عمر ابن هبيرة الذي كان عاملاً لمروان الثاني عرض عليه من قبل قضاء الكوفة وضربه بالسياط مرة ومرة ليقبل ، ولكن دون جدوى . وهذه وشبيهاتها من قصص قصد بها القاء ضوء على حكاية أبي حنيفة في السجن ، وأن الإمام يجب ألا يكون قاضياً . وإن بدا هذا غريباً في نظر الأجيال المتأخرة ، والصحيح ـ فيما يرجح ـ أنه قد يكون ورّط نفسه بتلميحات ليس فيها احتراس وقت فتنة العلويين : النفس الزكيّة وأخيه إبراهيم سنة ١٤٥ هـ ، فأشخص إلى بغداد وسجن هناك (الخطيب البغدادي جـ ١٣ ، ص ٣٢٩).

وأبي حنيفة نفسه لم يضع تصنيفاً ما في الفقه ، ولكنه ناقش تلاميذه آراءه وأملاها عليهم . وبعض مصنفات تلاميذه هؤلاء هي من ثم الأصول المعتمدة للمذهب الحنفي ، وخاصة كتاب : « اختلاف أبي حنيفة وابن أبي ليلى » ، و « الرد على سير الأوزاعي » لأبي يوسف ، و « الحجج » ، وشرح موطأ مالك للشيباني ، (والإسناد المعول عليه : الشيباني ، عن أبي يوسف ، عن أبي حنيفة ، الذي تردد في كثير من أعمال الشيباني ، دالاّ على أنه يمثل وحدة الصلة العامة بين التلميذ وشيخه ، ليس يغني شيئاً في هذا الخصوص) إذ أن القول بأن أبا حنيفة تلقّى عن حمّاد يرجع أساساً إلى آثار أبي يوسف وآثار الشيباني ، وأن الموازنة بين خلف أبي حنيفة وبين سلفه تمكننا من أن نقدر ما حققه في تطوير الفكر الإسلامي فقهاً وعقيدة.

والفكر الفقهي لأبي حنيفة أرقى كثيراً من هذا الذي كان لمعاصره ابن أبي ليلى (المتوفى سنة ١٤٨ هـ) الذي كان يلي قضاء الكوفة في زمانه.

أما عنه وعن التفكير الفقهي المعاصر في الكوفة بصفة عامة فإن أبا حنيفه كان له فيما يظهر شأن الواضع لأسس النظرية التي حققت تقدّماً كبيراً في الفكر الفقهي الاصطلاحي ، وبعده عن القضاء جعله أقل تقيداً من ابن أبي ليلى بمقتضيات التطبيق ، كما كان في الوقت نفسه أقل تثبتاً لبعده عن الاسترشاد بما يقيده من يمارس القضاء ، ومذهب أبي حنيفة بصفة عامة مذهب متكامل منسق

من حيث منهجه ، وفيه الكثير جداً من الأفكار الفقهية الجديدة الصريحة حتى أن جزءاً كبيراً منها قد وجدت فيه مآخذ أنكرها تلامذته . ولا يتميّز فكره الفقهي بأنه كان أوسع أفقاً في أساسه من فكر معاصريه الأكبر منه سنّاً ، وأكثر أخذاً به من فكرهم فحسب ، بل كان أيضاً أرقى اصطلاحاً في أحكامه وتحوطه ولطف نظرته.

والطابع الغالب على الفكر الفقهي بصفة عامة عند أبي حنيفة هو الأنعام في التعقل . مما يجعل هذا التفكير يشوبه في كثير من الأحيان شيء من الأناة والتأرجح مع قلّة عناية بالتطبيق . وقد اعتمد أبو حنيفة على الرأي والقياس ، لم يجاوز في ذلك الحد المألوف عند مدارس الفقه الأخرى في زمانه ، وقد جرى على نهج ممثل المذاهب الأخرى ، كآراء أهل المدينة ، فكان مثلهم قليل الميل إلى العدول عن مذهب السلف بالنسبة لأحاديث الآحاد ، وهي الأحاديث التي بدأت تشيع في الفقه الإسلامي في حياة أبي حنيفة في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة.

ولمّا أصبحت هذه الأحاديث من المسلّمات لدى المعنيين بالتحديث بفضل ما جاء به الشافعي بعد ذلك بجيلين اتّخذ أبو حنيفة لأسباب وقعت اتفاقاً كبشاً للفداء على اعتبار أنه يعارض الأحاديث النبوية ، كما اتخذ كذلك كبشاً للفداء لقوله بالرأي في المذاهب الفقهية القديمة ، ولكثير من الأقوال التي نسبت إليه وصادفت هوى من نفوس الناس الذين جاءوا من بعده.

وكان الخطيب البغدادي المتوفى سنة ٤٦٣ هـ (١٠٧١ م) هو لسان تلك النزعة المعادية لأبي حنيفة . وكان مما نقد أيضاً الحيل الفقهية التي نمّاها أبو حنيفة في المسلك المألوف حين تدليله الفقهي الاصطلاحي ، ولكن هذه الحيل أصبحت بعد من خصائص شهرته

وقد كان لأبي حنيفة من حيث هو متكلّم أيضاً ، أثر كبير ، فهو أصل مأثور عام من الفقه العقائدي ، يعنى عناية خاصة بأفكار جماعة المسلمين والمبدأ الذي وحدها وهو السنّة ، وبجمهور المؤمنين الذين يتبعون طريقاً وسطاً ويتجنبون التطرف ، ويعتمد على الكتاب أكثر من اعتماده على البراهين

العقلية ، وهذا المأثور يمثله كتاب « العالم والمتعلّم » الذي ينسب خطأ إلى أبي حنيفة ، و « الفقه الأبسط » الذي نشأ بين تلامذة أبي حنيفة ثم في أعمال المتكلمين الحنفيين بعد ذلك ، بما فيها أقوال الطهاوي المتوفى سنة ٣٢١ هـ (٩٣٣ م) ، وتعاليم أبي الليث السمرقندي المتوفى سنة ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ، التي كانت دائماً كثيرة الشيوع في الملايو وأندونيسيا وفي الأراضي التي تدين بمذهب الشافعية في الفقه لا تتحوّل عنها.

وهذا المأثور العقائدي نما من أصل عام أساسه الحركة الكلامية للمرجئة (انظر هذه المادة) التي كان أبو حنيفة نفسه ينتمي إليها . والوثيقة الوحيدة الموثوق بها التي نملكها لأبي حنيفة هي في الحق رسالته إلى عثمان البتي التي نافح فيها عن آرائه الإرجائية بأسلوب مهذب (طبعت هذه الرسالة هي « والعالم والمتعلم » و « الفقه الأبسط » في القاهرة سنة ١٣٦٨ هـ ـ ١٩٤٩ م) ومن أسماء الكتب الأخرى التي نسبت إلى أبي حنيفة « الفقه الأكبر » الذي بيّن فنسنك أن الكتاب المعروف بالفقه الأكبر (هو دون سواه الذي ينطبق عليه ، وهذا الكتاب يوجد مطوياً في شرح نسب خطأ إلى الماتريدي (طبع تحت رقم (١) في مجموعة شروح الفقه الأكبر ، حيدر آباد سنة ١٣٢١ هـ) ويحتوي المتن نفسه على عشر مواد في العقيدة تلم بموقف أهل السنة من الخوارج والقدريّة والشيعة والجهميّة (انظر هذه المواد) ولم ترد فيها آراء ضد المرجئة ولا ضد المعتزلة (انظر هاتين المادتين) ، وهذا يدل على أن المؤلف كان من المرجئة وأنه عاش قبل ظهور المعتزلة . وجميع نظريات الفقه الأكبر (١) قد وردت أيضاً في الفقه الأبسط إلا واحدة ، والفقه الأبسط يحتوي على أقوال لأبي حنيفة في مسائل الكلام ردّاً على أسئلة وجهها إليه تلميذه أبو مطيع البلخي المتوفى سنة ١٨٣ هـ (٧٩٩ م) . ومن ثم فإن محتويات الفقه الأكبر (١) هي آراء موثوق في نسبتها إلى أبي حنيفة ، على أنه ليس ثمة ما يصبح دليلاً على أنه ألّف حقّاً المتن المختصر ، غير أن الكتاب المعروف بالفقه الأكبر (١) و « وصية أبي حنيفة » ليسا لأبي حنيفة ، ولم يستوثق بعد من صحة نسبة عدد من الرسائل الأخرى المنسوبة إلى أبي حنيفة ، ومن ثم فهي على الأقل مشكوك فيها ، والوصية الموجهة إلى تلميذه يوسف بن خالد السمتي تمثل آداب رجال

البـلاط الإيـراني ، ولا يمكن تصـوّر أنهـا من عمـل متخصص في الفقـه الإسلامي .

وقد أراد أعداء أبي حنيفة المتأخرون أن ينتقصوا من قدره فلم يكتفوا بأن رموه بالآراء المسرقة المستقاة من أقوال المرجئة ، بـل تجاوزوا ذلـك فرمـوه بجميع أصناف المبادىء المارقة التي لا يمكن أن يكون قد اعتنقها . مثال ذلك أنهم نسبوا إليه القول بأن النار ليست خالدة ، وهو قول من أقوال الجهمية التي عارضها أبو حنيفه صراحة في الفقه الأكبر ، كما نسبوا إليه أنه قال أن الخروج على الحكومة ليس فيه ما ينافي الشرع ، وهو مذهب يخالف مخالفة مباشرة ميول أبي حنيفة كما يتبيّن ذلك من العالم والمتعلم « بل لقـد رمي بأنـه من المرجئة الذين يؤمنون بالسيف (وهو أمر مخالف لشيمتـه) وربما كـان هذا الاستنتاج اعتمد فيه على رأيه أيام فتنة النفس الزكية .

وقد برز من أعقابه في الفقه ابنه حمّاد وحفيده إسماعيل قاضي البصرة والرقّة المتوفى سنة ٢١٢ هـ (٨٢٧ م) . ونذكر من تلاميذه الأكثر أهمية زفر بن الهذيل المتوفى سنة ١٥٨ هـ (٧٧٥ م) وداود الطائي المتوفى سنـة ١٦٥ هـ (٧٨١ ـ ٧٨٢ م) وأبا يوسف (انظر هذه المادة) وأبا مطيع البلخي (انظر ما سبق) ، والشيبانيّ (انظر هذه المادة) وأسد ابن عمرو المتوفى سنة ١٩٠ هـ (٨٠٦ م) وحسن بن زياد اللولئي المتوفى سنة ٢٠٤ هـ (٨١٩ ـ ٨٢٠ م) ، وكـان يقدره أعـظم التقديـر من بين المحدثين عبـد الله بن المبارك المتـوفى سنة ١٨١ هـ (٧٩٨ م) .

وبازدياد سلطان الأحاديث جمع أتباعه ابتداء من يوسف ابن أبي يوسف أحاديث الرسول التي استشهد بها أبو حنيفة في تدليله الفقهي ، وحين أخذت الأخبار الموضوعة في الشيوع ، وهو مظهر خاص من المظاهر التي شابت الفقه الإسلامي ، زاد أيضاً عدد الأحاديث الموضوعة إلى أن قام أبو المؤيد محمد بن محمود الخوارزمي المتوفى سنة ٦٥٥ هـ (١٢٥٧ م) بجمع خمس عشرة رواية مختلفة من الأحاديث التي رواها أبو حنيفة في كتاب واحد ، هو « جامع مسانيد أبي حنيفة » (طبعة حيدر آباد سنة ١٣٣٢ هـ) ، وما نزال قادرين على أن نميّز هذه الروايات المختلفة ونقارن بينها ، ولكن ليس بينها واحدة تصح نسبتها إلى أبي حنيفة .

فهـرس

مقـدمـة ٣

القسم الأول : نصوص نقدية باللغة الإنجليزية ٥

ـ فن الأدب ٧

ـ الواقعية والرواية المعاصرة (ريموند ويليامز) ٣٤

ـ حول اليوت وفكرة التقاليد الأدبية ٤٢

القسم الثاني : نصوص من الأدب الإبداعي باللغة الإنجليزية ٤٧

ـ من الأدب الإنجليزي ٤٩

ـ دعاء قبل الميلاد ٦١

ـ الأرض الباردة ترقد تحتي ٦٢

ـ من الراعي المولّه إلى حبيبته ٦٣

ـ كتبت في باكورة الربيع ٦٤

ـ إلى القمر ٦٥

ـ اذكرني ٦٦

ـ أنطوان تشيكوف ٦٧

القسم الثالث : من دراسات المستشرقين للثقافة العربية الإسلامية ٧٣

ـ أبو حيان التوحيدي ٧٥

ـ أبو تمام ٧٩

ـ أبو حنيفة النعمان ٨٥